

МАРАТ АФАСИЖЕВ¹

ПРИРОДА ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ВОЗНИКНОВЕНИЕ ИСКУССТВА

Абстракт

Вся эволюция гоминида исходит из природного начала, когда человек, встав на сцену древней истории, уже в зародыше имел все необходимые предпосылки для затем развернувшихся в нем неразрывно связанных его природных свойств и будущих культурных свершений. Эти свойства определяют его духовные и эстетические потребности, которые начали формироваться с того момента когда наш древний предок стал на ноги и перед ним раскрылась даль земли и широта небесного свода. И в итоге появился homo sapiens, homo faber, homo aestheticus. В статье сделана попытка выявить и проследить природу эстетической потребности и возникновение искусства в первобытную эпоху. С этой целью была определена энергия функционально —

¹ *Марат Афасижев* — профессор, доктор философских наук, автор большого числа других публикаций по фундаментальным проблемам теории и истории эстетики, философии искусства. Многолетний сотрудник кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова и Государственного института искусствознания. Член международного редакционного совета Aesthetica Universalis.

игровой потребности древних охотников в их ритуальных охотничьих плясках, а затем исследованы первичные формы первобытного изобразительного и словесного искусства в эпоху перехода первобытных людей от охоты на диких зверей к приручению домашних животных и к земледелию. И при этом, параллельно определению эволюции внешних событий были выявлена роль развития мозговых структур в правого и левого полушарий в возникновении и развитии ранних форм первобытного искусства.

Ключевые слова

К. Маркс, чувственность, эстетическое, потребность, предмет, энергия, идея, форма, целесообразность, потребность, ритуал, правое и левое полушария, миф, первобытное искусство.

ПРЕДМЕТЫ И ФОРМЫ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОТРЕБНОСТИ ГОМИНИДОВ В ПЕРВОБЫТНУЮ ЭПОХУ

При рассмотрении этих вопросов понятие «эстетическое» освобождается от двусмысленного определения его и как субъективной чувственности и как категории философской эстетики (по определению немецкого философа Александра Баумгартена) — и вначале используется как субъективная чувственность и предметы ее удовлетворения, а затем как теория искусства.

Как установлено историей древнего мира, сознание, практика и эмоциональное отношение к миру с самого начала долгого исторического пути человека определяли его жизнедеятельность по обеспечению необходимых средств его существования в процессе познания и потребления плодов и растений в эпоху собирательства и охоты на диких животных. И вместе с этим происходило запоминание вкусовых и полезных свойств по их *формам и цветovým*

различиям и как опыт практически целесообразных и эффективных действий, «подсказанных» формами деревьев и растений, а при охоте на диких зверей их величиной и формами агрессивного поведения, требующих соответствующих им успешных действий древними охотниками

Это первичная степень *проективной* функции эмоционального отношения первобытного человека к природе, возникшая как его эмоциональная реакция на *формы* природного мира, которые содержат информацию не только об эмоционально-интуитивной ориентации в нем, но и способы и формы практического поведения их для достижения необходимых результатов.

Эта парадигма действий первобытных людей почти адекватна поведению травоядных животных, так как они подчиняются общему закону, впервые сформулированным К. Марксом, согласно которому « лишь благодаря наличию соответствующего предмета возникает чувственность. Это чувство обладает смыслом — ограниченным, если человек в плену грубой практической потребности.» (1, с. 594).

Так возникает диалектическая прямая и обратная связь между предметом восприятия и его чувственным освоением и потреблением. Далее, возникает вторая степень эмоционального отношения к более сложным предметам природы, преобразованных трудом древнего человека в целесообразные *формы* орудий необходимых для успешной охоты, защиты от диких зверей и непогоды. Например, первый природный предмет, использованный человеком — булыжник или осколок камня в качестве орудия защиты или для раскалывания различных плодов выбирался с учетом его тяжести, крепости и пригодной для этих операций *формы*. А с развитием трудовых навыков древних гоминидов возникает более продуктивная деятельность их по обеспечению жизнедеятельности растущего населения первобытных сообществ — охота на диких животных. Что потребовало изобретений специальных для этого орудий. Например, камень, привязанный

к палке, дротики, копыя, а затем — лук и стрелы, намного расширившие возможности успешной охоты на зверей и защиты от враждебных племен.

И по мере практического повышения эффективности этих орудий одновременно происходит понимание определенной зависимости *реальной целесообразности* этих орудий охоты от их *форм*. Например, палка каменного топора выбирается прямой, без сучков и наростов из особого прочного и в то же время легкого дерева, дротикам и стрелам придаются гладкие и плавные формы, которые на основе охотничьей практики показали лучшие результаты в полете и поражении различных животных и птиц. И в результате эффективность таких орудий у первобытных охотников вызывала положительные чувства не только их убойной силой, но и их целесообразными для этого *формами*, в которых *проективно* выражены способы их практического использования. И именно уже в это время и зародилось еще не совсем отчетливо осознанное, но чувственно зафиксированное неразрывное единство и взаимообусловленность *реальной и формальной* целесообразности орудий труда, а затем и его продуктов — предметов быта, одежды, жилищ, пирог, парусных лодок и т. д.

Таким образом, на заре человеческой цивилизации эмоциональное восприятия диких плодов и растений вначале возникла как 1) чувственное удовольствие или неудовольствия от их потребления в зависимости от их вкусовых реакций и питательных свойств и 2) от эффективности целесообразных *форм* первых орудий труда и бытовых изделий. Отсюда, первое чувственное «воспитание» первобытный человек вначале получал при собирании съедобных растений, и при создании целесообразных *форм* орудий и различных предметов, необходимых для его успешной жизнедеятельности.

И поскольку *форма* по сравнению с реальным телесным потреблением пищи является по ее функции проективной

по отношению к будущим действиям человека и не содержит в себе материальную массу, а лишь представляет ее очертания, структуру и ее цветовую поверхность, то не является ли она, по сути, проективно заданной силой Природы, которая формирует, бесформенную массу материи, являя на свет предметы природы и вещи, созданные человеком. Как, например, повар из теста создает разнообразные изделия по их форме и назначению — уж не для их эстетического созерцания? Например, Кант не сомневался в этом, когда писал об эстетике приготовленных для праздничного стола различных блюд и кулинарных изделий — до вкушения и разрушения их форм. Эта универсальная парадигма человеческого творчества в формах ручной деятельности затем обозначалась общим понятием «искусство» в смысле «искусности» выполнения предметов ремесленного труда, вызывающих положительные, эстетические чувства в случае *соответствия их форм* прямому их назначению (что впоследствии в античности Сократом, Платоном и Аристотелем такие предметы определялись как прекрасные или красивые).

Но далее возникает вопрос — какое временное и качественное соотношение осуществляется в процессе возникновения эстетической чувственности при восприятии внешних *форм* растений, плодов перед их предвкушением предстоящих наслаждений и после их потребления.

В *первом* случае предметом чувственной эстетической реакции является лишь внешняя *форма* плодов и растений, а процесс и результат их потребления вызывает наслаждение их вкусовыми качествами. Но после удовлетворения голода, эстетические чувства, вызванные вначале формой плодов и растений, угасают, ибо внутренние особенности их не воспринимаются как информационно проективные *формы* плодов и растений, а ощущается как телесная «слепая» чувственность, как сытость, которая не возбуждает, а скорее расслабляет и даже усыпляет. Таким образом, уже в древно-

сти определилась роль *формы* как проективно эстетической функции до и после удовлетворения биологических потребностей живых организмов пище, отдыхе и других.

Во *втором* случае восприятие продуктов человеческой деятельности имеет более сложный характер и состоит из двух этапов: а) чувственного восприятия внешней формы изделий; б) определения конкретных функций предметов, воплощенных в их форме, в которой наглядно представлен характер их использования. Так, например, в форме топора, копья, лука и стрел заложен способ их конкретного использования. А форма стула «приглашает» сесть на нем, ведро и кувшин предназначены для хранения воды, вина и других жидкостей. И в дальнейшем этот принцип действует во всех изделиях и продуктах ремесленного производства — от лиры, воинских доспехов, до колесниц, гребных и парусных судов и т.д.

Таким образом, *форма* как реализованная эстетическая проективная структура монофункциональных вещей и изделий конкретно и однозначно определяет их функции.

Но, в искусстве соотношение и взаимодействия форм и их функций принимают более сложный характер из-за мультифункциональности идей и образов искусства, многозначности его содержания и сложности соответствующих им *форм* в их стилевых и национальных различиях. И в отличие от конкретных и проективно однозначных функций орудий труда, предметов быта и вещей, искусство в процессе его творчества и восприятия в обществе находится в постоянно изменчивом состоянии соответственно динамике процессов общественных ситуаций и социокультурных потребностей социальных слоев и классов общества на различных исторических стадиях его развития.

И при этом сохраняется общая парадигма процесса всех видов творческой деятельности происходит в такой последовательности — а) возникновение материальной или духовной потребности, б) создание воображаемого идеально-

го проекта предмета, в) воплощение его в функционально соответствующей ему эстетической форме.

Далее возникает вопрос, откуда возникает энергия идеальных проектов и как происходит их осуществление в природных материальных эстетических формах. Для его решения необходимо от исследования внешних доступных для созерцания предметных форм природы и продуктов труда, обратиться к внутренним процессам в природе, человеческой творческой деятельности.

И с этой целью попытаемся (1) определить природу энергии эстетической потребности человека и (2) возникновение разнообразных *форм* природных явлений и предметов культурной деятельности в мировой истории. С этой целью используем определение эстетического как науки об искусстве.

ПРИРОДА ЭНЕРГИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОТРЕБНОСТИ

Для решения проблемы эстетической потребности необходимо вначале определить общий источник чувственных потребностей человека.

На первый взгляд напрашивается ответ — естественно из органической природы человека. Да, но откуда появилась органическая природа человека. И более того — где образовались истоки живого вообще и в чем причины его появления на планете Земля? Вопрос цепляется за вопросом и образует длинную цепочку, теряясь во тьме веков. Но не будем пытаться заглянуть в бездну прошлых тысячелетий. Начнем с достижений науки о природе современного человека, а конкретно с его чувственной потребности в ее эстетическом варианте. Руководствуясь при этом утверждением Ф. Энгельса о том, что в современном человеке в свернутом виде заключены все предшествующие этапы его становления, попытаемся реконструировать ход эволюции человека

от дикого до современного его состояния в аспекте его эмоционального развития от примитивного до современного — богатого и разнообразного на примерах проявления его эмоций в жизни и искусстве.

При решении этого вопроса еще раз обратимся к К. Марксу, который утверждал: «Никто не может сделать что-нибудь, не делая этого вместе с тем ради какой-либо из своих потребностей и ради этой потребности» (2, с. 245).

И поскольку всякая потребность человека носит чувственный характер, то для выявления ее специфики как «чувственной потребности» в эстетическом отношении к действительности необходимо определить два существенных момента — источники энергетической основы этой «потребности», а затем и характер ее проявления в жизни и искусстве.

Специфику той или иной потребности можно выявить лишь в результате рассмотрения ее в системе других потребностей в процессе их взаимодействия и развития. Каковы же основные, базовые потребности человека? Схематично и несколько огрублено их можно разделить на три вида: материальные (в пище, одежде, жилище, в сугубо биологических отправлениях и т.д.), духовные (в познании и оценке окружающей действительности, в общении, самопознании) и функциональные (в активности, движении, деятельности, необходимых для развития и поддержания уровня и тонуса всех систем живого организма).

На основе этих потребностей с развитием культуры общества формируются «вторичные» потребности как результат дифференциации, специализации и «возвышения» базовых потребностей. И поскольку содержание и функции материальных и духовных потребностей достаточно изучены науками о человеке остановимся на роли «функциональных потребностей», которые до сих пор еще не стали предметом специального исследования в эстетической литературе, хотя, как будет показано, они играют определяю-

щую роль в генезисе эстетической потребности как таковой.

Как установлено наукой, функциональные потребности коренятся в глубинных структурах живых организмов всех видов и являются энергетической основой их выживания в полной опасности природной среде. В процессе появления и развития живых организмов они вначале проявляются в феномене «ауритмии» — постоянной непроизвольной активности нервной системы организмов подобно незатухающей активности атомов, химических молекул и их соединений. Или подобно стоящему под всеми парами боевому кораблю, готовому выйти в море по первому сигналу тревоги.

Таким образом, ауритмия является филогенетически заданной из глубины веков энергии, проявление которой является предпосылкой и необходимым условием нормальной жизнедеятельности всего животного мира жив. При этом, характер проявления этой энергии в каждом конкретном случае подчиняется фундаментальному закону — структура живого организма является, «осуществлением накопленной энергией функций», поскольку «функция делает структуру» (3, с. 231). То есть, функциональная энергия живых существ создается и оформляется как динамическая структура живых организмов!

Но более того, возникшая таким образом структура живых организмов в свою очередь требует осуществления соответствующих ей функций, без чего невозможно ее развитие и перевод воздействий объективных параметров среды в структуры головного мозга живых организмов как хранилища истории и процессов непрерывного развития структур и функций живых существ вплоть до современного человека.

И очевидно именно это побудило Канта предположить, что ранее сформированные структуры мозга определяют критерии и возможности восприятия явлений и предметов

природы, которые должны согласовываться с ими же ранее созданными структурами мозга. Ибо, по его словам, «природа дает искусству правило».

И в процессе и итоге длительной эволюции выяснилось, что чем сложнее и развитее целостная структура *форм* живых организмов, тем они обладают большими энергетическими возможностями и степенями свободы ориентации в природной среде и их успешного дальнейшего развития. Но при этом следует иметь в виду, что во взаимодействии живых организмов с природной средой наиболее жизнеспособными оказались те организмы, которые даже на уровне простейших реагируют на среду не механически однообразно, а избирательно и активно — при всей зависимости от основных условий этой среды. И это доминирование живых организмов над средой росло с развитием и усложнением их структур.

Эту тенденцию четко сформулировал известный отечественный ученый И. И. Шмальгаузен. «Если на начальных этапах своего возникновения живые существа были в полной власти случайных изменений внешних факторов, то всё их дальнейшее развитие состояло в постепенном освобождении от этой зависимости, Оно выражалось в их самоопределении как некоторых, до известной степени свободных носителей жизни, обладающих формой (величиной, структурой) и своими функциями. Влияние внешних факторов ближайшего окружения вводились постепенно в определенное русло. Они преобразовывались в организме вследствие его специфических ответных реакций» (4, с. 14).

Так же и М. Бунге в своей книге «Причинность» утверждает: «Представление о внутренних причинах поведения объектов получили свое обоснование в ходе познания живых систем. Наличие внутренней активности, внутренних причин, характеризующих поведение живых систем, является одной из определяющих их особенностей. Развитие этой идеи по отношению к обществу привело к представле-

нию о свободе как условии развития и человека, и общества» (5, с. 207).

Здесь уместно и вспомнить о том, что еще в античной философии была высказана догадка Демокритом и особенно — Эпикуром о внутренней активности материи, которая проявляется в спонтанных отклонениях ее атомов в своем движении. Далее, Спиноза ввел в философию идею о «действующей внутренней причине» в природе и человеке, которая была продолжена в учении Лейбница о поведении монад и т.д., вплоть до Канта, Гегеля, Маркса и других, развивавших положение об активности человеческого мышления и деятельности.

Однако выявление природы биологических и структурно-физиологических основ активности человека требует дальнейшей конкретизации ее проявления в психологическом и мотивационном выражении, то есть в качестве уже выше обозначенной *функциональной потребности*. Понятие «функции», как правило, обозначает какую-либо объективную или субъективную целесообразность. Но в применении к сфере психологии, а затем и к эстетике оно принимает особый, специфический и сложный характер.

Наиболее полное описание и трактовку функциональной потребности осуществил Д. Н. Узнадзе в своей теории «установки». Остановимся на ней подробнее.

Основные потребности живых организма грузинский психолог разделил на два вида *субстанциональные* и *функциональные*. Первые соответствуют выше названным материальным потребностям и для нас особого интереса не представляют, по сравнению с функциональными потребностями в их интерпретации Узнадзе. По его словам, «в живом организме имеется стремление к тому или иному виду активности, как таковой. В организме возникает не нужда в чем-либо субстанциональном: он стремится к активности как таковой, он нуждается просто в самой деятельности. Это значит, что естественное состояние живого

организма вовсе не заключается в его неподвижности. Наоборот, живой организм находится в состоянии постоянной активности. Он прекращает ее лишь временно и условно. Это тогда, когда организм принужден обратиться к отдыху, хотя, впрочем, и абсолютной приостановки деятельности у него никогда не бывает: органические процессы и в этих случаях, как и во всех других, продолжают быть активными. В зависимости от условий, в которых приходится жить организму в каждый данный момент, у него появляется потребность к функционированию в том или ином направлении. Этого рода потребности мы называем *функциональными* потребностями» (6, с. 20).

Основные виды потребностей, согласно Узнадзе, стимулируют две установки и соответствующие формы поведения: «экстрагенное», то есть направленное на предметы удовлетворения субстанциональных потребностей и «интрогенное», побуждаемое функциональными потребностями. И если первое направлено на получение конечного результата, то целью (скорее, самоцелью) второй является сам *процесс* функционирования, результатом которого является положительная эмоция. Как пишет грузинский психолог, «функционирование, и в первую очередь функционирование моторного аппарата, само по себе доставляет удовольствие. И это так называемое удовольствие функции и может стать независимым двигателем, стимулирующим моторный аппарат живого организма и в том случае, когда нет никакой биологической потребности». (6, с.24) Не здесь ли находится тайна определения искусства как свободного от утилитарных функций и «биологических потребностей», а впоследствии и как искусство для искусства? Но при этом не следует забывать, что кроме биологических потребностей у человека есть духовные потребности — в познании мира, самопознании и другие, которые и составляют содержание искусства, происхождение и формы которого рассматриваются в следующих разделах статьи.

РИТУАЛ — КАК ПРЕДТЕЧА ВОЗНИКНОВЕНИЯ ИСКУССТВА

Как известно из истории первобытного общества, на заре становления человека разумного возникла первичная форма искусства — ритуальная охотничье действие, которое до зарождения словесной речи осуществляла важную функцию закрепления и передачи опыта успешной охоты дословесными средствами. Как пишет Е. Я. Режабек в своей книге «Мифомышление. Когнитивный анализ, „артикуляция мира в ритуале происходила телесными средствами, на уровне сенсомоторики. Чтобы та или иная артикуляция могла прочно войти в сознание, она закреплялась: в жесте, рисунке и ритмике танца, в ритмике звукового сопровождения. Жест показывает, как толкают, как тянут и как преодолевают препятствие, как вязнут и как сталкиваются с жестким материалом. Отсюда проистекает то значение, которое придается первобытными людьми очертанию, форме, позе, положению, способу движения, то есть видимым особенностям существ и предметов“». (7, с. 79).

При этом у первобытного человека зрительная ориентация осуществлялась правым полушарием и воспринималась в целостных образах животного мира и природных явлений в неразрывной связи со способом их употребления в различных целях. И поскольку первобытный человек находился в среде, полной неожиданных опасностей, то его восприятие предметов действительности мгновенно фиксировало лишь их зрительно-контурные особенности с одновременным охватом их ситуативных связей с другими предметами и со средой в целом, что обеспечивало мгновенное ориентацию в опасных ситуациях и избегание их различными способами — бегством или защитой с помощью различных орудий охоты и самозащиты.

Эта первичная форма труда обеспечивалась правополушарной мозговой активностью и леворучной деятельностью

древних гоминидов. При этом взаимодействие человека со средой на этой первой стадии развития осуществлялось непосредственно между их мозгом и внешними природными объектами в процессе его собирательства и охоты на диких животных. Обратим на это особое внимание.

Многие зарубежные и отечественные исследователи первобытного искусства считали, что ритуал как первобытная праформа искусства, выполняла не только сугубо утилитарную функцию «охотничьей инструкции», но своими процессуальными формами действий отчасти удовлетворяла и функционально-игровые потребности древних охотников. Эту особенность первобытных ритуалов отметил Э. Кассирер. «Ритуал первичен как в историческом, так и в психологическом смысле... он состоит не только из образов и представлений, но в гораздо большей мере из *действий*. И поскольку жизненный принцип всякого мифа не статичен, а динамичен, то описать его можно лишь только в терминах действия», — писал он в своей работе «Опыт о человеке». (8, с. 532)

Таким образом, охотничий ритуал подражал охоте как первичной форме трудовой деятельности, копировал действия охотников и повадки зверей. Но при этом он не был точным, натуралистическим воспроизведением реальной охоты, а синтезирован и сгущен соответственно функционально-игровым потребностям конкретного охотничьего коллектива и выражался в плясках, сопровождаемых звуками ударных инструментов, поощрительными восклицаниями и выкриками участников и зрителей этого ритуального действия.

Доминирование функционально-игровых потребностей в первобытных охотничьих плясках сохранилось и с возникновением словесной речи и развитием древних форм сознания — тотемизма, анимизма, магии и фетишизма. Но теперь эти пляски выполняли и другие более сложные функции и цели. То есть, если охотничья пляска, возник-

шая до появления этих первичных форм религиозного сознания изображалась охотниками в шкурах зверей с целью передачи молодому поколению приобретенного на охоте опыта преследования и убийства животных, то теперь героем пляски стало охотник в шкуре промыслового животного изображающего его повадки, различные его приключения и события.

Это коренное преобразование охотничьей пляски было осуществлено под влиянием сакральных тотемов, словесной речи и развития воображения древних охотников, позволивших им относиться к тотемным животным как родственным по крови и по происхождению. Кроме того, тотем стал первой формой самосознания первобытных людей — идентификацией своего племени и его отличия от других племен, сохраняя при этом и игровые функции в более интенсивной и разнообразной форме.

Как отмечал авторитетный исследователь первобытной культуры Э. Дюркгейм, «всякий религиозный культ был в то же самое время для людей своего рода развлечением». (9, с.119)

В охотничьей пляске охотник, изображающий роль промыслового животного в его шкуре, по сути, становился не жертвой, а артистом изображающим образ вымышленного животного.

Далее возникшее представление об ином, воображаемом мире, в котором обитают духи мудрых предков и всемогущих божеств обусловило усложнение содержания ритуалов и их дальнейшую эволюцию в театральные представления. Недаром же знаток первобытного общества Э. Тейлор на основе исследования различных ритуалов во многих регионах мира пришел к выводу о том, что «на низком уровне культуры пляска и театральное представление, очевидно, нераздельны». (10, с. 168)

И отечественный исследователь А. А. Авдеев в капитальной работе «Происхождение театра» на огромном материа-

ле проследил возникновение и нарастание театральных элементов в эволюции религиозных ритуалов от первобытно-общинного строя вплоть до появления древнегреческой трагедии — соответственно возникновению и усложнению религиозного сознания от тотемизма до развитой мифологии. (11)

Таким образом, подлинно качественный скачок древнее человечество в период появления *homo sapiens* совершило благодаря возникновению словесного языка и возросшей и усложнившейся к этому времени структуры его мозга и дифференциацией его на правое и левое полушарии. И что очень важно, при этом чувственное восприятие человека теперь было обусловлено не только инстинктивной энергией на уровне физической телесности и моторики человека, но и энергией воздействующих на его зрительное восприятие предметов и явлений внешней среды, вовлеченных в его практическую и — главное в языковую деятельность.

И в этом причина возвышения функционально-игровой потребности древнего человека с уровня его телесной моторики до его мозговой деятельности словесно выраженной в образах мифологии, воспринимаемых как объективная реальность (перцептивный реализм).

И, по сути, получается, что искусство возникло между *биологией и мифологией*. То есть, между материальным мозгом как внутренней природы человека и образами мифологии представляемых как живые и объективно реальные ее персонажи и герои. И это стало возможным вследствие возникновения чувственного сознания как анима — по аналогии с душой первобытного человека, но отчужденной от него в качестве духов его предков, а главное как проективная идея, которая на основании накопленного знаний и практического опыта предков, побуждала их потомков использовать их и развивать в будущем. И эта возникшая в далеком прошлом идея как выражения той или

иной потребности и проекта практических действий по их удовлетворению, означало наступление новой эпохи человечества и возникновения общественного сознания — мифологии, философии, искусства и науки.

Это было начало величайшего прорыва человечества из горизонта земного ограниченного существования в необъятный небесный Космос заселяемый персонажами мифологии и религии, образами искусства, а затем в наше время — самолетами, дирижаблями, ракетами спутниками и окутав паутиной землю информационными волнами и энергетическими облучениями. И истоком этого прогресса было образование у Гомо сапиенса двух источников духовной энергии — изнутри и из восприятия внешних предметов действительности, взаимодействие которых с древних пор претерпело сложную эволюцию, в результате которой активность высших структур мозга стала доминировать в поведении и определении главных жизненных целей человека. И возникший для обеспечения оптимальной жизнедеятельности человека головной мозг с его специализированными структурами зрения, речи и слуха в процессе развития культуры «подчинил» инстинкты и жизненные силы людей, направляя их на познание мира и самопознание во всем богатстве и разнообразии их содержания, воплощенных в *формах* философии, искусства и науки.

Далее, после определения природы энергии эстетической потребности, перейдем к исследованию второй фундаментальной проблеме — возникновению изобразительного искусства.

ПРЕДПОСЫЛКИ И ФОРМЫ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Наиболее наглядной и доступной предпосылкой возникновения изобразительного искусства является развитие древних людей, которые преодолевают предметно-практический характер образного «мышления» и с появлением словесного языка получают возможность фиксации в слове прежде воспринятых предметов и ситуаций. Что давало homo sapiens относительную свободу действий и возможность идеального планирования их в своей разнообразной трудовой деятельности — гораздо сложной по сравнению с ритуалами и охотничьими плясками.

Далее возникает вопрос, какие внутренние предпосылки обусловили появление форм изобразительной деятельности первобытных людей. Его решение в зарубежной и отечественной науке имеет множество вариантов, которые в своей основе опираются на различного рода наскальных изображений животных, сцен охоты и т. д. Но к однозначному выводу ученые так и не пришли.

Отсюда, представляется интересным осуществить встречный методологический ход — подойти к проблеме генезиса основы изобразительной деятельности «снизу» — с анализа возникновения формы как *архетипа* продуктивного «творчества» Природы и размножения его в созданных человеческим трудом предметов и вещей, а затем воплощенных в изобразительных образах искусства.

Но для этого приходится начать издалека. Как известно, появление жизни на земле и последующая эволюция животного мира проходила в постоянно меняющейся среде, которая выступала детерминантом его долгой эволюции с ее катаклизмами и отсевом видов животных в результате резких изменений климатических условий существования на земле. Но выделившиеся примерно 10 миллионов лет назад ветви гоминидов обитали в более или менее постоянной

природной среде. Приспособительная эволюция к ней привела к тому, что нервные структуры и постепенно развивающийся мозг далеких предков человека формировались в процессе ответных реакций на новые условия и явления их естественной среды обитания. В результате, формы и процессуальные особенности природной среды в превращенных формах откладывались в структурах мозга и нервной системы в целом, все более и более усложняясь в процессе долгой эволюции гоминидов вплоть до появления «человека разумного».

Таким образом, в результате постоянно действовавшей энергии «перевода» новых форм жизнедеятельности древних предков человека в их обеспечивающие структуры мозга, как было сказано, стали «овеществлением накопленных функций». И это привело к тому, что мозг человека в структурно-функциональном отношении уже на ранних этапах антропогенеза «превосходил» окружающую его среду. Что явилось необходимым условием обретения первобытными людьми относительной свободы от окружающей среды и возникновения в них энергетического резерва, накопление которого осуществлялось не только как прежде от внутренних телесных источников, но и от энергетических импульсов из *внешней* — природной среды в результате их воздействие на перцептивную систему человека, вызывая активизацию структур его головного мозга, необходимую для успешной ориентации и деятельности в этой среде. При этом системе восприятия и структурам мозга были «небезразличны» формы и пространственно-процессуальные особенности воспринимаемых предметов и природных явлений, типологические особенности которых в процессе длительной эволюции и сформировали его константные и динамические структуры.

Какие же «особенности» природной среды, отложившиеся в структурах мозга? И как, вообще, «организована» природа, ее флора и фауна, которые в продолжение миллионов

лет окружали древних гоминидов и служили средством их пропитания и обеспечения жизнедеятельности в целом?

Здесь возникает проблема так называемого антропного принципа организации Вселенной, который формулируется так — является ли она в целом и в ее многообразных проявлениях созданной для возникновения и развития человека или же человек является продуктом многомиллионной приспособительной эволюции к независимой от него Природе. И хотя наука эту проблему, в общем, окончательно не решила, но принципы организации природного макро — и микромира она изучила достаточно подробно и в интересующем нас аспекте пришла к замечательному выводу: природная среда Земли на всех ее уровнях организована как единство в разнообразии или разнообразие в единстве, а по сути — как *эстетическая пространственно — динамическая структура*.

Например, определенные виды флоры и фауны в своих пределах представляют неисчислимое разнообразие в их строении и эволюции. Нет ни одной точной копии листа на деревьях, дерева в лису или саду, ни одной механической копии животных или насекомых одного вида. И поскольку в продолжение долгой эволюции предки человека занимались собирательством съедобных растений, а затем и охотой на диких зверей и животных, то, как выше было сказано, не только их утилитарная полезность, но и их формы ими были воспринимаемы и эмоционально освоены. То есть, запечатлены в физиологических структурах мозга и при восприятии этих форм уже не требовалось усилий при их распознавании. И они вызывали чувство удовлетворения не только своей пригодностью для пищи, но и своим видом — цветом и формой, которые сигнализировали об этой пригодности (или непригодности). Можно сказать, что длительный период собирательства и охоты стал естественной школой «эстетического воспитания» наших далеких предков. Это, вероятно, и определило предпо-

сылку возникновения первых *форм* изобразительной деятельности человека.

И с постепенным прогрессом орудийной и производительной деятельности в первобытную эпоху возникают различного рода изображения — наскальные и живописные, среди которых доминируют промысловые животные — слоны, бизоны, медведи, буйволы, лоси, крокодилы, змеи, птицы и др. В более поздние времена появились образы человека, сцены охоты и межплеменных сражений. При этом, стиль этих изображений претерпел длительную эволюцию от контурного (правополушарного) до конкретно реалистического (левополушарного), который затем, в период возникновения продуктивного производства — земледелия и различных ремесел, эволюционировал в сторону схематизма, орнаментальных композиций, а далее и до предметного и пиктографического письма.

Значение этих изображений и причины их эволюции до сих пор вызывает споры. Одни ученые, как, например М. Элиаде, склонны в них видеть проявление религиозного сознания первобытных людей; другие утверждают, что они имели практический смысл — нечто вроде мишени для тренировок попадания в изображаемых зверей копьями и стрелами; третьи считают их проявлением бескорыстного творчества. Так, Э. Гроссе пришел к заключению, "что рисунки первобытных народов проистекает из чистого удовольствия творчества»(12, с.190)

Некоторую ясность в понимании эволюции стиля и значения живописных изображений, как представляется, можно достигнуть, если соотнести их с возникновением словесного языка, который был обусловлен прогрессом орудийной деятельности древних людей, приведшей к дифференциации их мозга на правое (образное) и левое (дискретно-линейное и словесное.)

Отсюда, логично предположить, что первые стереотипные, контурные изображения животных по приблизитель-

ным расчетам ученых (А. Леруа-Гуран, В. Б. Мириманов, Н. В. Клягин, В. В. Селиванов) создавались примерно в период от 20 до 15 тыс. лет до н. э., когда только наметился переход от языка жестов и танца к словесной речи. В этих условиях изобразительная деятельность не могла не быть эмоционально-бедной и примитивной в творческом отношении. Рисунки животных как бы механически воспроизводили их контуры. В охотничьих танцах этого периода промысловые животные изображались охотниками посредством обрядования в их шкуры.

В следующую, эпоху Мадлен (примерно 15—10 тыс. лет до н. э.) — в переходный период от жестового к словесному языку — происходит подлинный расцвет изобразительного искусства. И если, по словам В. В. Селиванова, «на первой ступени искусство схематично, линейно, стремится к контурному изображению, очерчиванию, то на второй ступени искусство — живописное. Оно передает перспективу, достигается эффект показа пространства, света, цвета. Основное направление на ускользание, неуловимое — на движение». (13, с. 37). Затем, начиная с 10 тыс. лет до н. э., происходит постепенная деградация первобытного изобразительного искусства на путях его преобразования в символические, абстрактные формы и пиктографическое письмо, на основе которых с возникновением древних государств были созданы буквенные и слоговые алфавиты письменной речи (в Месопотамии, Древней Греции и т.д.).

Итак, обобщая все эти изменения в первобытной живописи, логично предположить, что первые стереотипные изображения животных на протяжении тысячелетий соответствовали началу эпохи образования первобытных охотничьих коллективов, функционально-игровые потребности которых удовлетворялись в охотничьих действиях, имеющих утилитарное назначение осваивать и передавать опыт успешной охоты, а также содействовать психологическому сплочению и единению членов этих коллективов. Эта пер-

воначальная художественная деятельность обеспечивалась энергией правого полушария древних охотников, ориентированного на контурное изображение животных в основном крупных и опасных — мамонтов, буйволов, медведей, тигров, кенгуру и т. д.

И внутренняя причина доминирования правого полушария заключалась в том, что оно «явилось наследием палеолита: того периода, когда человеческая гортань была качественно недоразвита» (7, 37). Но при этом оно обеспечивало изобразительно-контурное восприятие опасных ситуаций на охоте и в сражениях с врагами.

Затем возникновение словесного языка и дискретной и линейно логической функции первых пиктографических систем, а затем и буквенного языка содействовало улучшению организации коллективных действий на охоте, переходу к земледельческому труду и одомашниванию диких животных

Таким образом, на грани двух эпох — в конце охотничьей и начале ремесленной земледельческой эпохи возникает ситуация, которая определяется радикальной сменой приоритетов мозговой деятельности — прежде доминировавшей правополушарной на левополушарную вследствие перемены характера жизнедеятельности древних гоминидов.

Отныне настает эпоха кардинального преобразования человека, ибо оно обусловило ускоренное и интенсивное по сравнению с прошлым развитие его материальной и духовной культуры. Стало возможным фиксация, сохранение и передача знаний и опыта не путем постоянного их дублирования на физическом уровне жестов и ритуальных действий, но в словесной, а затем и в письменной форме.

Теперь информация о мире и внутренних состояниях человека стала кодироваться посредством звуков речи, знаковый характер которых давал возможность его духу вырваться из телесного плена непосредственных реакций

и взаимодействий с предметами действительности. Создаются мифологические и поэтические формы, выражающие мировоззрение и картину мира на основе воображаемой, творчески продуктивной деятельности человека.

Возникнув на последнем этапе эволюции человека, словесное творчество в снятом виде содержит, преобразует и развивает все его предыдущие — физические и образные формы информационной активности человека.

Что и побудило выдающегося лингвиста А.А.Потебню считать именно словесное искусство предтечей всех других видов искусства. «Вначале слово и поэзия сосредоточивают в себе всю эстетическую жизнь народа, заключают в себе зародыш остальных искусств, в том смысле, что совокупность содержания, доступного только этим последним, составляет невыраженное и неосознанное дополнение к слову. (14, с. 154)

Но как известно, любое прогрессивное явление так или иначе осуществляется за счет угнетения других, что и произошло в результате доминирования левого полушария над правым. Этот факт отмечен Е. Я. Режабеком в его упомянутой ранее книге «Мифомышление. Когнитивный анализ». По его мнению, «несовместимость левополушарных и правополушарных паттернов может вылиться в подавление и вытеснение одного другим, что, как правило, приводит депривация (недогрузка) того или иного полушария головного мозга». (7, с. 45 И это невозможно предотвратить из за потери правым полушарием своих предметов как энергетических источников своего функционирования. Но, что удивительно! Если Режабек лишь зафиксировал проблему, то выход из этой ситуации был осуществлен самим Мозгом!

Ибо подобно тому как раньше энергия функционально-игровой потребности при монотонности и однообразии трудовых действий побудила к возникновению охотничьей пляски — то же самое повторилось и на уровне функцио-

нально-эстетической потребности при недогрузке энергетических источников правого полушария, ощущаемое людьми как скука, томление и духовная меланхолия. И тогда под давлением энергетической недогрузки мозга, наш древний предок для активизации энергии правого полушария создает для него небывалый прежде энергетически активный предмет — новое искусство в изобразительных формах — в начале контурное изображение животных, каменные примитивные скульптуры, а с появлением древних цивилизаций и архитектуру в огромных масштабах грандиозных пирамид, монументальных скульптурных изображений египетских и древнегреческих богов, устрашающих мифических существ — крылатых коней, драконов, огнедышащих змей, сторуких гигантов и других. И их восприятие правым полушарием не только восполняло энергетическую недогрузку мозга, но, наоборот, во много раз увеличивало энергетический потенциал воздействия их на людей не только своими огромными размерами, но и духовным — религиозным и светским€ содержанием как регуляторов общественного порядка, духовного согласия и сплочения народов под руководством земных богов — фараонов, цезарей, ханов, королей, вождей и т. д.

При этом следует помнить, что все последующие достижения древних цивилизаций обязаны мучительно долгой, тяжелой и во много трагичной истории первобытного общества.

Возникает вопрос, какое наследство передало первобытное общество древним цивилизациям.

И при ответе на этот вопрос следует иметь в виду, что хронологически первобытная культура явилась источником и предпосылкой возникновения первых древних цивилизаций, отчасти унаследовавших и развивших формы бытия и сознания древних людей. А именно равенство членов племени -первобытный коммунизм, религиозное сознания, отождествление субъективной реальности с объективной,

разделения власти между вождями племени и шаманами или колдунами и т. д.

И в качестве примера наследования результатов первобытной эпохи первыми государствами античности приведем мифологию и искусство Древней Греции, а соответственно и первую форму теоретической рефлексии — натурфилософию, положившей начало развитию философской эстетики.

Как известно, древнегреческая мифология на заре ее возникновения постепенно избавилась от архаических богов и в олимпийскую эпоху они явились во всем блеске красоты и могущества в человеческих формах, как они представлены — в образах Зевса, Аполлона, Афины, Геры, Афродиты, Посейдона, Деметры, Ареса, в мифах о полубогах и героях — Прометее, Геракле, Тесее, Ахиле, Одиссее и других. И в результате возникает уникальная художественная картина античного искусства в его видовом разнообразии и эстетическом совершенстве, представленная в поэмах Гомера, Гесиода, Пиндара, в лирической поэзии — Архилоха, Сапфо, Ариона, Симонида, Алкея, Тиртея и Феокрита, в трагедиях Эсхила, Софокла, Эврипида, комедиях Аристофана и т. д. Кроме того, уникальную художественную ценность в Древней Греции представляют архитектурные ансамбли и скульптурные изваяния богов, героев и афинских граждан, украшавших фризы храмов, например, Парфенона в Афинах.

И во всех этих видах античного искусства был провозглашен гармонический идеал человека — сочетание в нем нравственно-благородного духа и телесной красоты, обозначенный понятием «калокагатия».

Далее, рассмотрим характер интерпретации содержания античного искусства на первой стадии его мифологического состояния, например, в трудах натурфилософов в лице Парменида, который в своей поэме «О природе» обобщил трактовку бытия в греческой мифологии, приведя мифологический сюжет, повествующий о том, что он в сопровождении

богинь — дочерей Солнца представ перед богиней Правды, услышал: «Есть» и «Не быть» — невозможно... Бытие есть небытия — нет. Все единым исполнено». (15, с. 782)

Это, по сути, является утверждением общности одушевленных и персонифицированных природных объектов, например — Земли, Неба, Океана, Бездны, представленных в образах античных богов как Гея, Уран, Зевс, Аид и наряду с этим — различные субъективные образы и состояния человека, но представленных как существующие объективно.

Например, в «Теогонии» Гесиода в его описании «Щита Геракла» читаем:

Там Напор и Отпор изваяны были.

Там и Рокот, и Ужас и Мужеубийство,

Там и смятенье и Распри метались... (16, с.73).

И этим богиней Правды, по сути, сформулирован онтологический статус мифологических богов и понятий, обозначавших субъективные феномены сознания, как существующих объективно и реально, а не как продукты фантазии греческого народа (какими они в действительности и были!) И имя богини Правды как бы выступало гарантом истины, подтвержденной древнегреческой мифологией и образами в поэтическом и изобразительном искусстве.

То есть, в мифологии античный мир представлялся как целостная система одушевленных природных явлений в образах бессмертных богов в человеческих обликах, а наряду с ними и феноменов субъективного мира — чувств, памяти, сознания, идей и сновидений, которые представлялись как персонифицированные существа. И, по сути, впервые в натурфилософии была представлена уникальная специфика античной мифологии, в которой в образной форме искусства воплотилось сознание древних греков в период их становления в гомеровскую эпоху.

Таким образом, если в ритуальных плясках в первобыт-

ном обществе удовлетворялись функционально-игровые потребности на физическом уровне, то древнегреческая мифология явилась первой формой реализации на мозговом уровне смысловой функционально-эстетической потребности, которая побуждала фантазию древних греков «играть» образами и смыслами, создавая разнообразные мифологические сюжеты борьбы богов и титанов, битвы народов, приключений и путешествий героев и т. д.

В этом сказалось наследие первобытного общества, в котором характер восприятий древними людьми — духов предков, тотемов, древних божеств представлялись как объективные феномены — следствие «перцептивного реализма», под влиянием которого натурфилософия в лице Парменида пришла к мысли о единстве двух форм бытия: природных объектов и созданных фантазией — богов, героев и различных мифических существ — крылатых змей и коней, и т. д. Ибо «Бытие есть, небытия — нет».

И это неразличимое восприятие реального и идеального в искусстве не только не завершилось в античности, но, наоборот, послужило мощным источником дальнейшего развития европейской и мировой литературы и искусства.

Например, в художественной литературе многие ее герои имели свои реальные прототипы. Известно, например, что графиня из «Пиковой дамы», Дубровский А. С. Пушкина, Анна Каренина Л. Толстого, Раскольников Ф. Достоевского и даже три мушкетера и Д'Артаньян А. Дюма были «списаны» с реальных персонажей и т. д. И кто их знает и помнит, в то время как их образы до сих пор присутствуют в сознании читателей как вечно живые и деятельные.

И источником такого чуда искусства является впервые возникшая в первобытную эпоху «анима» как дух и проективная идея религии, а затем мифологии и искусства. И от этой же эпохи идет и разделение власти в любом обществе современного мира на светскую в ее различных политических организаций и на духовную, религиозную —

соответственно разделению власти в первобытной общине между вождем и шаманом или колдуном.

Можно и еще найти предметы и обычаи первобытного общества в ее эволюции до первых цивилизаций, но и представленного достаточно для предварительного понимания истории и теории искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В общем, параллельно развитию и дифференциации всех форм материальной и духовной культуры функциональная потребность осуществляется соответственно на физическом (в танцах) как функционально-игровая, а на образном (в живописи, скульптуре) и словесном (в литературе) — как смысловая функционально-эстетическая. Выявление характера их взаимообусловленности и реализации в истории художественной культуры требует специального исследования.

В итоге же, можно заключить: функционально-игровые и смысловые функционально-эстетические потребности в обществе на том или ином этапе его исторического развития реализуются во всех видах искусства и совместно с социальными функциями обуславливают своеобразие теорий о природе и функции искусства в обществе.

Далее, подытожив результаты исследования форм и функций искусства необходимо определить двойственную структуру предмета эстетики (а) как непосредственное восприятие и описание образов искусства прошлого и современного. При этом логика восприятия искусства всех его видов такова: вначале возникает чувственная реакция на внешние и внутренние ф о р м ы изображаемых в произведениях искусства предметов природы, вещей и человеческих фигур, преобразованных в представления и субъективные образы, (б) содержание которых анализируется и непосредственно оценивается интеллектом, затем всту-

пают в свои права общественные науки для решения различных социокультурных проблем — происхождения искусства, определение его уникальных свойств и функций в обществе, исторических особенности развития искусства в прошлом и его состояние в эпоху научно-технических революций и так далее.

Но при этом, следует всегда иметь в виду, что искусство существует для человека как непосредственное чувственное восприятие его образов в их непрерывном развитии и постижения их смысловых значений. Что в итоге вызывает целостное впечатление и эмоциональную оценку художественного произведения и его идейного содержания. И именно оно надолго с самого детства остается в памяти человека, хотя при этом неизбежна некоторая утрата свежести и силы вызванного ей чувства. Но порой на понимание и оценку произведений искусства может отрицательно сказаться идеологическая рефлексия, как это, например, было в первые годы советской власти в России, когда футуристы призывали отказаться от классики и сбросить Пушкина с парохода современного искусства.

И если в литературе сделать это не удалось, то модернистские течения в изобразительном искусстве в Европе, а затем в Америки и других странах вытеснили почти все виды традиционного изобразительного искусства.

И как ни странно это звучит, причиной этого явилось развитие науки, проективные идеи которые стали доминировать в технологии всех видов промышленного производства и культурного строительства. И это произошло неслучайно! Ибо здесь сработал философский принцип Маркса, согласно которому чувства и духовная энергия человека определяются и развиваются на основе предметов его восприятия и творчества. И когда на смену физическим природным предметам — основного материала деятельности человека до возникновения научно-технической революции — становятся научные идеи, технические проекты

и создание из искусственных материалов с заданными физическими свойствами будущих изделий и промышленных объектов, то и соответственно предметом изобразительного искусства становится не реальный мир, а *идеи* как, например «Черный квадрат» Малевича, который демонстрировал беспредметную черную пустоту как символ конца традиционного искусства. А после Первой мировой войны возник сюрреализм, основатель которого Анри Бретон в своих манифестов обосновал *идеи* и характер творчества как радикальный протест против буржуазной идеологии и отказ от традиционных форм литературы и искусства, от логики и культивирование спонтанного творчества, эпатажного и агрессивного.

Затем после Второй мировой войны возник постмодернизм, основным свойством которого стало изображение потребительских товаров, в стилистике близкой к рекламной графике, наиболее характерно представленных в творчестве Энди Уорхола с его сериями бутылок кока колы или консервными банками с супами и т. д. Далее возникают различные арт-практики — изготовления различных предметов типа металлических скульптур или различных бессмысленных объектов и поделок. И в результате произошел заметный кризис в поисках подходящих предметов изображений, который увенчался появлением концептуального искусства без реальных предметов, вместо которых создавался словесный текст с обозначением какого-либо действия или воображаемого объекта, например, информация о создании железного стержня якобы забитого и пронзившего земной шар от южного до северного полюса. И далее, в таком же духе. (Эти и многие другие примеры утраты традиционных предметов в искусстве приведены в моих монографиях: «Альтернативы модернизма». — ГИИ. М., 1998 и «Изобразительное искусство и наука античной мифов.- ГИИ. М., 2002)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Маркс, К.* (1956): Экономическо-философские рукописи 1844 года. Из ранних произведений. М.
2. *Маркс, К. Энгельс, Ф.* (1963): Соч. Т. 3. М.
3. *Ухтомский, А.А.* (1954): Собр. соч. Т. 5. Л., 1954.
4. *Шмальгаузен, И.И.* (1963): Факторы эволюции. М., 1963.
5. *Бунге, М.* (1962): Причинность. Наука М.
6. *Узнадзе, Д.Н.* (1938): Экспериментальные исследования по психологии установки. Тбилиси.
7. *Режабек, Е.Я.* (2003): Мифомышление. Когнитивный анализ. М., 2003.
8. *Кассирер, Э.* (1998): Опыт о человеке. М.
9. *Дюркгейм, Э.* (1996): Элементарные формы религиозной жизни. Тотемическая система Австралии и общество. Хрестоматия по социологии религии. М., 1996.
10. *Тейлор, Э.* (1939): Первобытная культура. М.
11. *Авдеев, А.А.* (1959): Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. М.
12. *Гроссе, Э.* (1998): Происхождение искусства. Искусство, М.
13. *Селиванов В. В.* (1976): Человек и зверь (о двух ведущих темах палеолитического искусства // Первобытное искусство. М.
14. *Потебня, А.А.* (1999): Мысль и язык. М.
15. *Парменид.* (1999:) О природе // Досократики. Доэлеватовский и элеатовский периоды. Минск.
16. (2001): Эллинские поэты VIII — III века до н. э. Эпос. Элегии. Ямбы. Мелика. Рипол Классик. М.
17. *Афасижев, М.Н.* (2004): Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Первобытное общество. М.

MARAT AFASIZHEV

NATURE OF THE AESTHETIC AND BECOMING OF ART

Abstract

In this article the author attempts to follow the line of evolution in which aesthetic privation appeared and provoked artistic creativity in the primitive era. For this purpose dances and other symbolic actions of primitive hunters are involved into analysis. The author makes references to large number of facts and writings in natural and social knowledge to support his evolutional point of view on becoming of art.

Key words

K.Marx, sensibility, the aesthetic, privation, subject, idea, energy, form, purpose, aim, myth, primitive art.