**Мировые религии и система искусств**

Е.Г.Яковлев

Ф. Энгельс в «Людвиге Фейербахе...» выдвигает очень важное положение, имеющее принципиальное значение для понимания исторической эволюции и взаимодействия искусства и религии. Он пишет: «Идеологии еще более высокого порядка (чем политика и право. — Е. Я.), то есть еще более удаляющиеся от материальной экономической основы, принимают форму философии и религии».

Искусство, так же как и философия и религия, находится в верхних слоях идеологической надстройки, как бы на вершине общественного сознания, возвышающегося над государством и экономическим базисом. Именно поэтому формы художественного отражения мира в значительной степени совместимы с образностью религиозного сознания, а его имманентное развитие в значительной степени совпадает с принципами эволюции философского мышления. Именно эта близость друг к другу искусства, религии и философии на ранних ступенях человеческого общества порождает такую синкретическую форму освоения мира человеческим сознанием, как мифология.

Миф стоит как бы между религией и искусством, в большей степени тяготея к искусству. «Миф есть первое выражение сознания человеком причинной связи между явлениями» , — писал Г. В. Плеханов. Миф в значительной тепени лишен мистифицированности развитого иллюзорного сознания; религиозные аспекты мифа в этот период в значительной степени снимаются наивной верой в естественность взаимопревращений жизни в смерть, человека в животное или растение, микрокосмоса в макрокосмос.

Так, для древнейшей индусской мифологии характерно пантеистическое естественное соединение в единое целое микро- и макрокосмоса. Это особенно четко видно в мифах «Ригведы». «Уместно вспомнить..., — пишет исследователь индусских мифов Б. Л. Огибенин, — что микрокосмос — в данном случае могила, т. е. дом после смерти, — имеет сходную со вселенной структуру... «Я укрепляю землю над тобой, кладу сверху (этот) пласт... Да будет стоять точно сводом земля, тысяча столбов да будут принесены сюда!». Это пантеистическое восприятие Вселенной пронесено индийским народом через тысячелетия, оно стало существенным признаком национальной психологии и духовной культуры Индии.

Вместе с тем это нерасчлененное восприятие человека и природы в мифологии имеет и некоторые исторические психофизиологические основания. Человек первобытного общества в значительной степени есть еще только становящийся человек, многое в его реакциях на среду сходно с поведением животных, которые «не противопоставляют себя обектам отражения, их образы не отдифференцированы от них». И поэтому первое осознание противостоящей человеку природы не носит еще характера отчуждения, в нем он еще инстинктивно доверчив к ней.

Мифологическое сознание с самого момента своего возникновения несло в себе крупицы образно-художественного знания, объективно-верного отражения свойств природы, человека, общественной жизни. Оно было одним из элементов той стороны общественного сознания, который выражал тенденцию познания и преобразования мира.

Преобразующий характер этого сознания определяется тем, что оно тесно связано с трудовой деятельностью, ибо труд, как процесс целесообразно направленной деятельности, не может не быть, хотя бы в малейшей мере, творческим, преобразующим. С другой стороны, как процесс, преодолевающий косность природы и самого человека, а затем и социальной, классовой среды, труд не может не сталкиваться с явлениями, которые он не в силах еще преодолеть или освоить. В этом проявляется слабость и бессилие человека перед объектом, который он преодолевает в труде. Поэтому все его усилия в процессе труда направлены на преодоление сопротивления этой противостоящей ему среды, на познание самого себя и сил природы.

Другим внешним элементом процесса труда, позволившим, собственно, возникнуть этому отношению между человеком и природой, являются средства (главным образом, орудия) труда. «Труд — ...первое основное условие всей человеческой жизни, и притом в такой степени, что мы в известном смысле должны сказать: труд создал самого человека... Ни одна обезьянья рука не изготовила когда-либо хотя бы самого грубого каменного ножа... Прежде чем первый кремень при помощи человеческой руки был превращен в нож, должен был, вероятно, пройти... длинный период времени... Но решающий шаг был сделан, рука стала свободной...» , — говорит Ф. Энгельс. И далее: «Труд начинается с изготовления орудий» труда.

Но уровень общественного производства и социальная организация первобытного коллектива таковы, что они объективно не могут еще способствовать в полной мере пробуждению творческой способности человека, который еще не отделяется от коллектива как существо, осознающее свою индивидуальность, так как «именно в переработке предметного мира человек впервые действительно утверждает себя как родовое существо. Это производство есть его деятельная родовая жизнь. Благодаря этому производству природа оказывается его (человека) произведением и его действительностью» .

В процессе дальнейшего развития творческие способности отдельного человека безусловно возникают и совершенствуются, что превращает его в личность, осознающую свои отношения с обществом. «Сознание, конечно, есть вначале осознание ближайшей чувственно воспринимаемой среды и осознание ограниченной связи с другими лицами и вещами...; в то же время оно — осознание природы, которая первоначально противостоит людям как совершенно чуждая, всемогущая и неприступная сила, к которой люди относятся совершенно по-животному и власти которой они подчиняются, как скот; следовательно, это — чисто животное осознание природы (обожествление природы )»,-—говорят К. Маркс и Ф. Энгельс в «Немецкой идеологии». И характер этого отношения безусловно отражается на характере труда в первобытном коллективе и в классовых формациях. «Кроме напряжения тех органов, которыми выполняется труд, в течение всего времени труда, — говорит К. Маркс, — необходима целесообразная воля, выражающаяся во внимании, и притом необходима тем более, чем меньше труд увлекает рабочего своим содержанием и способом исполнения, следовательно чем меньше рабочий наслаждается трудом как игрой физических и интеллектуальных сил».

Следовательно, наслаждение трудом возможно лишь тогда, когда содержание труда отвечает интересам человека, когда возникает гармония взаимодействия предмета и субъекта труда.

В период возникновения человеческого общества подлинное содержание труда в значительной мере было скрыто. Он был суровой необходимостью, нежели процессом, приносящим наслаждение, рождающееся из игры физических и тем более интеллектуальных сил. Трудовой процесс настолько еще несовершенен, что человек часто не достигает того результата, к которому он стремится. Поэтому неудаче, невозможности преодолеть стихийные силы природы человек в силу того, что труд не достигает своей цели, придает мистическое, сверхъестественное значение. Неудача в трудовом процессе (охота, собирание, рыболовство, создание орудий труда) порождает у человека чувство неуверенности и страха, которые становятся одним из условий возникновения религиозного сознания.

Убедительным в этом отношении является признание эскимосского шамана Ауа: «Мы не верим, мы боимся, — говорит он. — Мы страшимся духа земли, который вызывает непогоду и заставляет нас с боем вырывать нашу пищу у моря и земли. Мы боимся нужды и голода в холодных жилищах из снега... Мы боимся болезни, которую мы постоянно встречаем вокруг себя. Не смерти боимся мы, а страдания» .

В развитом религиозном сознании это восприятие негативной стороны процесса труда осознается и закрепляется в форме утверждения, что изнуряющий и тяжелый труд эксплуатируемых — божье наказание человеку за грехи, что труд — проклятие бога. Эта идея проходит через все современные мировые религии. Мрачным проклятием труду звучат слова «Экклезиаста»: «И возненавидел я жизнь потому, что противны стали мне дела, которые делаются под солнцем, ибо все суета и томление духа! И возненавидел я труд мой, которым трудился под солнцем, потому что должен оставить его человеку, который будет после меня».

Итак, в первобытном коллективе человек в процессе труда противостоит природе как существо еще не только не овладевшее природой, но и не познавшее сущности самого себя. Именно на этом этапе и даже значительно позже природа выступает как враждебная человеку сила, хотя на нее как на предмет труда направлены его основные трудовые усилия. Познавая и раскрывая закономерности природы, он встречает трудности и в ее эстетическом познании и освоении. Это накладывает отпечаток и на характер самосознания человека, на познание самого себя. Вот почему эстетически человек в первую очередь осваивает орудия труда (рука, копье, каменный топор и т. д.) и продукт труда (животное, растение, рыба и т. д.), а затем уже природу в целом как объект его эстетического познания и освоения. «Чувство природы гораздо старше и шире изображения картин природы, — справедливо подчеркивает А. Федоров-Давыдов. — В том или ином виде оно было присуще человеку на всех ступенях его развития. Но, прежде чем выразиться в виде картин природы в живописи и таким образом выступить как пейзажное чувство природы, оно имело иные допейзажные формы своего выражения». В первобытном обществе эстетическое познание природы ограничивается фиксацией отдельных природных явлений, животных, растений, птиц, рыб. Самое большее, на что способен первобытный «художник», — это воспроизведение группы животных или каких-то нескольких элементов природы пейзажного типа. Так, в древнейших пещерах Франции (Фон де Гом, Камбрель) и в Испании (Альта-мира, Ла Пасьега) мы находим изображения отдельных животных — бизона, льва, лошади и лишь в редких случаях — стада оленей (Лимейль и Дордонь — Франция), сцены охоты, группы лосей (писаницы Байкала).

Подобные же изображения мы находим и у аборигенов Австралии, которые способны лишь плоскостно изображать отдельные элементы пейзажа (страусы, дерево, река, лодка), подчас непропорциональные и асимметричные. Аналогичный характер носят и попытки изобразить природу у первобытных народов Африки. Эти народы и племена лишь способны изобразить охоту на жирафов или битву жирафов, охоту на гиппопотамов или схематически воспроизвести стадо быков.

И даже в древнейших рабовладельческих цивилизациях, т. е. с вступлением человечества в эпоху классовых формаций, эстетическое освоение природы еще очень слабо развито. Так, например, в Древнем Египте в период так называемого среднего царства (наивысшего расцвета древнеегипетской духовной культуры) археологи обнаруживают на гробницах фараонов лишь отдельные сцены охоты на быков (гробница Тхутихотена), в которых есть уже элементы композиции, или изображение рыбной ловли, изображение птиц, животных (гробница Бени Гасан), наконец, это попытка передать движение в изображении дикой кошки, собирающейся прыгнуть на гнездо с птенцами (гробница Хнумхотена II).

В этот период, по утверждению М. Матье, «реалистические черты в стиле разбираемой росписи вообще разительно отличают ее от аналогичных памятников предыдущего времени. Достаточно сравнить отдельные фигуры птиц, рыб... знаменитую композицию с подобными фигурами Древнего царства...» , чтобы обнаружить достижения египетского искусства среднего царства, проявившиеся в большем богатстве палитры, возникновении светотени (в искусстве Древнего царства изображения были графичны, плоскостны, решены только контурной линией), в более сложном изображении положения фигур и элементах ракурса. Все это говорит о значительных достижениях изобразительного искусства Древнего Египта. Вместе с тем в этот период человек еще не может подняться до пейзажного восприятия природы, до воспроизведения красоты природы в ее гармонической целостности.

Исключение представляет китайская пейзажная живопись, зачатки которой возникают еще в 1 тыс. до н. э. на основе культа луны и солнца, четырех сторон света, ветра и гор. Однако в китайском искусстве даже «на рубеже нашей эры природа еще не являлась специальным объектом искусства. Отдельные ее элементы — деревья, горы, вода с населяющими ее рыбами — включались для конкретизации сюжета в повествовательно-мифологические композиции...».

И лишь к V в. н. э. в Китае складывается такое понимание пейзажа, которое определит его мировое значение. «Пейзаж материален, но он воспринимается духом... — пишет художник этого времени Цзун Бин в трактате «Предисловие к изображению пейзажа». — Цель творчества — передать дух посредством искусства... Когда художник пишет пейзаж, он также наполнен духом...».

Это удивительное соединение природы и человека, его духовного мира, собственно и создает подлинное искусство пейзажа, отражает способность человека не только противостоять природе, но и выражать через нее художественное освоение себя. «...Символика китайского пейзажа явилась результатом постоянного обращения к образам природы для передачи человеческих чувств... Человеческие качества также издревле соизмерялись с природой. Так, пион служит символом знатности и богатства, бамбук ассоциировался с мудростью ученого. Пышный лотос... — знак чистого человека...».

Характеризуя древнерусское изобразительное искусство, А. Федоров-Давыдов пишет: «...в древнерусском изобразительном искусстве мы видим чрезвычайно интересные изображения элементов пейзажа, но не встречаем пейзажа ни как целостного, единого места действия, реально пейзажно изображенного, ни тем более как самостоятельного сюжета».

На Руси элементы пейзажа в искусстве современной археологией и историей обнаруживаются лишь в XI— XII вв. «Счастливая случайность, — пишет А. В. Арциховский, — сохранила нам зарисовку одежды русского смерда. В церковной рукописи XII века псковского происхождения есть современные самой рукописи рисунки на полях. Особенно интересен один из них, на котором представлен человек, лежащий на пригорке под деревом. В ногах его деревянная с железной оковкой лопата, изображенная очень точно, справа растут травы или колосья». Элементы пейзажа обнаруживаются и в еще более древнем рисунке. Это миниатюра из Кенигсбергской летописи 1071 г., изображающая бой дружины с восставшими смердами на фоне деревьев.

Более основательно развиваются элементы пейзажа в искусстве Руси к XIV в. «Значительно усилилась роль пейзажа (в русских фресках XIV в. — Е. Я.), охваченного... бурным, все пронизывающим движением. В орнамент этого времени проникают... элементы наблюдения природы. Особенно часты в нем растительные мотивы: расцветающие почки, сильно изогнутые листья каких-то фантастических трав», — пишет Д. С. Лихачев. Чувство пейзажа, любви к родной природе особенно ярко проявилось в творчестве великого русского художника Андрея Рублева (XIV—XV вв.), который хотя и не создал еще целостной изобразительной картины русской природы, глубоко чувствовал ее красоту. Это особенно яоко проявилось в его знаменитой «Троице». «Ее голубец («Троицы». — Е. Я.), — пишет Н. Демина, — васильковый, светло-голубой цвет напоминает лазоревую голубизну цветущего льна, а зеленый с легкими светлыми пробелами гиматий и синий хитон правого ангела, как уже давно отмечено, вызывает у зрителей «сладостное воспоминание о зеленом, слегка буреющем поле ржи, усеянном васильками» (И. Грабарь. — «Андрей Рублев» в сборнике «Вопросы реставрации», т. 1. М., 1926, стр. 74). Колорит «Троицы» в целом созвучен с русской природой в пору перехода от весны к лету, то есть к той цветущей поре года, на которую приходится троицын день.

Не давая прямого подобия русской природы, Рублев извлек мед ее благоуханной, светлой красоты и отразил в «Троице» все покоряющее обаяние ее родной задушевности и тишины. Представляя себе «Троицу» как «образ будущего века», он увековечил свою любовь к земной красоте русской природы».

Но процесс эстетического, художественного воспроизведения красоты природы в Западной Европе и России начинается лишь с возникновением и развитием новой социальной формации — капитализма.

По существу, пейзаж как таковой в Европе появляется в искусстве итальянского Ренессанса. Особенно глубоко он представлен в изумительной картине Джорджоне «Спящая Венера», в которой раскрыто единение и гармоническая слитность человека и природы. Умиротворенно спит молодая женщина, ее лицо полно покоя и счастья, и раскинувшийся вдали пейзаж — такой же тихий и умиротворенный — как бы вторит умиротворенности человека. Причем природа дана не в каких-то отдельных элементах, а как единое целое — именно как пейзаж. «Пейзаж есть высшая ступень художественного отображения природы... Эстетизация природы может совершаться в формах реального воспроизведения природы только тогда, когда с развитием точных наук воспеваемая природа уже покоряется человеком... Человек начинает отделяться от природы и практически и в сознании, в том числе и в эстетическом сознании. Природа тогда становится для него объектом созерцания и реального изображения».

В Европе это происходит в XIV-—XVI вв., так как именно в этот период происходит бурное развитие капиталистических производственных отношений, торговли, точных наук, естествознания. Это не могло не отразиться в искусстве, в принципах эстетического и художественного видения мира. Эпоха требовала титанов, и она породила титанов — человек переставал бояться не только сил видимой природы, но он проникал и в пределы неисследованного мира, он плавал по просторам Тихого океана, он открывал новые материки и вместе с тем он открывал новые красоты природы, до сих пор ему недоступные. Искусство также стало по-новому видеть мир. Так, живопись стала окном распахнутым в мир, она стремилась задержать мгновение, образно «материализовать», увидеть реально, объективно живущую красоту природы глазами, с которых сброшены шоры страха и преклонения перед неведомыми силами. Искусство все более и более глубоко проникает в сущность изображаемого, в нем рождается принцип подлинной пейзажности.

«При живописном подходе к изображению эстетический акцент перемещается с отдельных фигур на эффект целого, общего... «Живописная» живопись придает особенное значение быстрому, обнимающему взгляду, который не фиксирует тела в их изолированности, а охватывает видимое, как единый оптический феномен, и ни одна форма, ни одно цветовое пятно не смотрится вне гармонического соотношения с другими соответствующими». Это относится и к русскому, и к европейскому пейзажу, особенно пейзажу Нового времени. В России искусство пейзажа развивается в конце XVII — начале XVIII в. В русском искусстве «зародыши пейзажа смогли появиться в петровскую эпоху, когда искусство начало решительно переключаться на светские сюжеты, когда практические жизненные потребности, наука и просвещение стали определяюще влиять на искусство».

Таким образом, мы видим, что эстетическое познание человеком природы, ее объективно существующей красоты углублялось вместе с совершенствованием человеческого труда, с совершенствованием общественных форм жизни, создававших объективные условия для эстетического освоения природы.

Этот процесс переплетался с процессом все более и более глубокого понимания ответственности человека перед жизнью, перед миром.

Альберт Швейцер определял подобное состояние как благоговение перед жизнью. «В соответствии с идеалом материального и духовного бытия человека, — писал он, — этика благоговения перед жизнью требует от человека при максимальном развитии всех его способностей и в условиях самой широкой материальной и духовной свободы бороться за то, чтобы остаться правдивым по отношению к самому себе и развивать в себе сочувствие и деятельное соучастие в судьбах окружающей его жизни».

Но в первобытном обществе человек еще крепкими узами прикован к природе. Многое еще роднит его с миром животных; это проявляется и в его эстетических потребностях.

Так, в жизни животных имеет огромное значение обоняние; запахи являются мощным биологическим информатором, во многом определяющим поведение животного. Интересно отметить, что и первейшие эстетические эмоции человека первобытного и даже родового общества связаны с запахами, с обонятельными ощущениями. Например, древние иудеи утверждали, что природа в первую очередь характеризуется через систему запахов, так как «бог создал мир пахучим». В древнеиудейской религии и быту существовала масса обрядов и принципов, построенных на эстетике запахов. Например, вдыхание запаха внутренностей жертвенного животного считалось высшим удовольствием и характеризовалось как прекрасное.

В культуре и эстетике ближневосточных и азиатских цивилизаций существует культ ароматических запахов. Для человека этого общества эстетическая значимость мира в значительной степени раскрывается через огромное количество оттенков пахнущего мира. Это — умащивание тела ароматическими маслами, вдыхание запахов цветов или сандалового дерева, это, наконец, гашиш или кальян, опий и ароматические палочки, зажигаемые перед статуей Будды или Конфуция.

Обоняние, безусловно, более нерасчлененное и менее духовное эстетическое чувство, нежели зрение и слух, в которых мир осваивается на уровне более развитой интеллектуальности и определенной отстраненности от объекта восприятия.

Эстетика запахов в значительной степени связана в конечном счете с непосредственностью и синкретичностью мифологического сознания. Еще более наглядно эти особенности мифологического сознания обнаруживаются в эволюции мифа животного-человека. Первоначально эта связь эбнаруживается на уровне тотемизма, в котором животное предстает как некая сила, господствующая над человеком, но и оберегающая его. Дальнейшее развитие образа тотемного животного связано с все большим осознанием социальных аспектов человеческого бытия. Поэтому и образ тотемного животного, сохраняя первоначальную тоническую структуру, наполняется новым содержанием.

Эволюция архитектоники мифа приводит к возникновению такой более гибкой и совершенной формы, как басня. В басне еще сохраняется историческая связь со структурой изначального мифа, но главное в ней все-таки уже человек. «...Некоторые Гомеровские сравнения показывают, что животный эпос уже закрепил за образами орла, льва, змеи и т. п. определенные мифологические характеристики». Человеческие черты в поведении животного или жизни растения не есть нечто естественное — это умышленное стремление трансформировать человеческие качества на животных и на природу вообще. В басне главное — социальное содержание, стремление посредством метафорической формы (или Эзопова языка), пользуясь природным объектом, сказать о человеке. В басне нет двусмысленности, как это может показаться на первый взгляд, она четко направлена на осознание социальных коллизий. Метафоричность же ее есть, с одной стороны, результат органической связи с мифом, с другой — форма сокрытия истины, необходимая в определенных конкретных социально-исторических условиях. Таким образом, миф лежит у истоков художественного мышления и вместе с тем, трансформируясь, продолжает жить, будучи первоначально синкретической формой общественного сознания, не утрачивая эти качества в своем историческом движении. Это связано с тем, что искусство, религия и философия, находясь на вершине идеологической надстройки общества, создают устойчивые формы обнаружения сущности, они способны проникнуть в нумены бытия человека и природы (другое дело, на каком уровне им удается это сделать: едва прикоснуться и превратно истолковать, как это делают религии, или истинно и в полной мере, как научная философия и художественная мифология), способны создать всеобщую картину мира.

Таким образом, мифотворчество есть одна из составных частей истории художественной культуры.

Мифотворчество в процессе своего развития прошло через разнообразные стадии и типы мифа, и это имеет огромное значение для нас. В сущности, миф был самопроизвольным и наивным осознанием природы, органичной связью между человеком и природой, между духом и бытием.

Имманентным законом жизни художественного мифа является то, что он схватывает «общее состояние мира» (Гегель) и воспроизводит его в эпической цельности. Даже тогда, когда миф воспроизводит частную, отдельную сторону жизни, эта сторона связана с принципом общественной, а не личной жизни человека.

Действительно, наряду с древними, первобытными мифами, в которых запечатлено общее состояние мира, существуют греческие мифы, раскрывающие отдельные стороны человеческого бытия (миф о Прометее, Орфее и Эвридике, Нарциссе и т. д.). И все же они лишены личностного, а в силу этого и возможной произвольности и субъективизма в истолковании смысла того социального нумена, с которым имеет дело данный миф.

Это происходит оттого, что, как верно замечает относительно первобытной поэзии И. М. Тронский, миф, так же как и первобытная поэзия, это творчество «коллектива, из которого личность еще не выделилась; основным содержанием ее служат поэтому чувства и представления коллектива, а не отдельной личности».

Пользуясь метафорической формулой Томаса Манна, можно сказать: «Миф — основание жизни; он вневременная схема, благочестивая формула, и жизнь наполняет ее, бессознательно воспроизводя при этом свои черты...»В этой формуле схвачена существенная черта художественного мифа — устойчивость и широкая историческая перспектива бытия мифологического образа во времени. Другой существенной чертой мифа, отделяющей его от собственно религиозного сознания, является то, что «всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения». Таким разом, в мифе четко обнаруживается его идеальное содержание, в нем не смешивается действительность и ее отражение. Его структура такова, что дает возможность ясно понять, что, например, победа над злыми стихиями есть победа как возможное, как желание, как тенденция человеческого бытия.

«Искусство не требует признания его произведений за действительность», в то время как развитое религиозное сознание отождествляет образы веры с действительностью. Боги, созданные религиозным сознанием, выдаются им за реальные, в определенном смысле естественные существа, господствующие над человеком. Это не воображаемые образования человеческого сознания, а нечто противостоящее человеку и его духу, его сознанию, это есть вторая реальность, изоморфная материальной и социальной действительности.

Миф, господствуя над природой в воображении, никогда не выдает образы за действительность, а именно в силу этого он становится арсеналом и почвой искусства. Более того, в своем историческом существовании миф сам есть искусство, есть художественно-образный символ преодоления в сознании природных и социальных сил (Прометей, Геракл, Одиссей и т. д.) или же обнаружение невозможности преодоления этих сил (Сизиф, данаиды, Тантал, Христос и т. д.), т. е. воспроизведение социального мира во всем многообразии его противоречий, противоречий подчас трагических и неразрешимых.

Эти качества изначального мифа —1) обнаружение причинной связи между человеком и объективной реальностью, 2) предельно обобщенный характер мифологического образа, подчас тяготеющего к символу, 3) ясно выраженный идеальный характер его образований, т. е. вымысел — с неизбежностью делают его явлением художественного порядка, к которому тяготеет искусство.

Вместе с тем предельная обобщенность и удаленность мифа от конкретного, от реальных событий, выраженных в искусстве, также несет в себе возможность изъятия из мифа этого реального содержания и наполнения его мистифицированными, иллюзорными идеями. Так и возникает религиозный миф и вообще миф-иллюзия. В основе подобного мифа лежит несоответствие реальной значимости того или иного объекта, той или иной личности сложившимся представлениям о них. Миф-иллюзия может быть не только чисто религиозным, но и социальным, т. е. формой гипертрофирования, обожествления социальных сил или личностей. Здесь создается своеобразный «второй предметный мир», не имеющий реальных соотношений с конкретными процессами социального развития.

Тем самым миф-иллюзия перестает быть мифом прогрессивного социального значения или мифом искусства, превращаясь в миф культа — будь то культ сверхъестественного иррационального «Я», мистифицированного подсознания или традиционного религиозного сознания.

Таким образом, в первобытном мифологическом сознании заложены, в частности, основы и художественного, и религиозного сознания как равноправных элементов целостной духовной надстройки будущего классового общества. Если бы дело обстояло так, что одно происходило из другого (искусство из религии или религия из искусства), то в процессе исторического развития общества между ними не возникали столь сложные и противоречивые отношения — одна из форм общественного сознания с неизбежностью была бы поглощена другой. Однако в реальной истории культуры этого не произошло именно потому, что и у искусства и у религии существуют свои, имманентные законы развития. В процессе исторического развития человеческой культуры они развиваются самостоятельно, но взаимодействуя.

Эти элементы имманентного развития наблюдаются, например, уже в духовной жизни людей каменного века. Внутри первобытного сознания дифференциация охватывает вообще все характерные для него элементы: нравственные нормы, рациональное познание, обобщения эмпирического опыта, утилитарно-оценочные и религиозно-магические представления. Прогресс производительных сил, усовершенствование техники обработки камня, переход к скотоводству и земледелию, изобретение керамики, ткачества и прядения оказали многостороннее воздействие на это сознание. Развитие производственных отношений усложняет содержание общественной жизни, осваиваемое в искусстве, создает предпосылки для некоторой специализации в художественном ремесле. В предмет эстетического освоения входят новые объекты и средства их воссоздания, обогащался и предмет, и техника художественного изображения, - ростом элементов понятийного мышления складываются специальные формы деятельности: счет, пиктография, исторические легенды.

В позднем неолите возникают предпосылки эмпирического и теоретического уровней общественного сознания. С одной стороны, выделяются правила житейской мудрости, обобщения повседневного производственного опыта, нравственные нормы бытового поведения, светские обряды, ремесло, малая скульптура, татуировка. С другой — эпические предания и легенды, анимистические построения, обобщенные представления о стихиях природы, со временем организующиеся в сложной иерархии. Важное значение в формировании двух уровней познания — чувственного и рационального — имело разделение практики на производственную и социально-бытовую.

С развитием родо-племенной организации совершенствуются первые представления о человеке, имеющие собирательный характер. Но выделение вождей, старейшин, знахарей и кодунов обостряет внимание к индивиду. Сам производственный процесс, «в связи с появлением лука и стрел, выдвинувшим из однородной толпы загонщиков метких и удачливых стрелков», требует индивидуализации коллективных способностей и, следовательно, вводит в мезолитическое искусство тему человека, воплощающего идеал целесообразного поведения. Интересный образец такого рода дает появление на Севере героико-эпической сказки (у нивхов — настунд), где центральной фигурой выступает человек, неизменно побеждающий враждебные силы. После совершения подвигов герой остается прежним, скромным и трудолюбивым охотником и рыболовом; при этом религиозные элементы служат лишь дополнительными атрибутами повествования.

Таким образом, процесс размежевания искусства и религиозной образности в эпоху мезолита и неолита развертывается на широком фоне исторических изменений, отражаемых в художественном творчестве. Этнографические исследования дают основание говорить о сложности развития искусства периода расцвета родового строя. Искусство, связанное с культом, преимущественно обособляется в обрядовых формах. Художественно-творческая деятельность складывается в тех видах и жанрах, которые тяготеют к повседневной (производственной и бытовой) жизни общины и развиваются в основном в малых формах изобразительного искусства, в драматических представлениях, воссоздающих важные события рода, в танцах, в декоративно-орнаментальном творчестве и художественном ремесле. Все эти явления образуют в дальнейшем фундамент народной бытовой культуры и фольклора; их синкретическое единство организовано как художественно-эстетическая система, преодолевающая религиозное воздействие.

Большинство исследователей культуры каменного века указывают на схематизацию изобразительного искусства мезолита и неолита. Связь изображений с повседневной жизнью становится более опосредствованной. Так, например, Макс Ферворн разграничивает «физиопластическое» и «идеопластическое» искусство палеолита и неолита; здесь переход от «физиопластического» искусства, опирающегося на непосредственное восприятие предметов, к искусству «идеопластическому», которое отличается условностью, схематизмом, деформацией изображений, был обусловлен развитием мира представлений и в первую очередь концепцией «идеи души» и дуалистического разделения человеческого существа на душу и тело. «Идеопластическое» искусство соответствует состоянию теоретизирования и причудливой работы фантазии. М. Ферворн отмечает действительно существенный фактор схематизации изобразительных форм — развитие понятий, известный «отлёт» логической мысли от чувственно-конкретной действительности. Но сводить эти сдвиги к анимистическому мировоззрению недопустимо. Решающее значение здесь имеет развитие рационального знания и рост познавательных возможностей человека. «Орнаментальный схематизм — оборотная сторона прогресса обобщающего мышления и видения». И даже возросшая сила человеческого разума, неверно ориентированная узостью практики, могла стать гносеологическим источником иллюзорных представлений. Уже отмечалось, что механическое соединение продуктов образного и рационального познания составило специфику «интеллектуального реализма», характеризующего первые этапы фило- и онтогенеза изобразительного искусства.

Нарастание обобщенных представлений ведет к дальнейшей «рационализации» продуктов художественного производства; но даже сверхъестественное выступает как чувственное, материальное и конкретное и потому изобразимое.

Мыслительное содержание схематического искусства неолита образует переходный этап от образной системы конкретных представлений об отдельных предметах к абстрактной понятийной структуре.

В этот период нарастает графическая условность: например, в качестве самостоятельного знакового элемента фигурирует часть, обозначающая целое. Вырабатываются особые знаки, требующие условного употребления. Таковы изображения зеркал, циркулей, капканов, весел, чаш, солярные и лунарные знаки, которые хотя и подвергаются реалистической трактовке, вероятно, имеют и символический характер.

С этого момента из изобразительного искусства выделяются такие формы, которые, сохраняя общедоступность, применяются прежде всего для коммуникативных и мемориальных целей, для передачи в пространстве и закрепления во времени каких-либо сообщений. Средствами пиктографии становились все более схематичные, а затем условные изображения, в то время как художественно-образное богатство остается привилегией искусства.

В эпоху позднего неолита начинаются процессы в духовной жизни первобытного общества, которые говорят о росте влияния религии на более поздних этапах развития первобытного искусства, хотя такому влиянию подвергаются лишь определенные его формы. Направления этого воздействия во многом зависят от характера изменения самой религии. Аниматическое одушевление природы, неразличение материальных вещей и сверхъестественных явлений сменяется анимистическими представлениями о духах, выходящими за пределы единичных объектов, разделением действительности на видимый и сверхчувственный мир.

Убеждение в существовании качественных различий между отдельными, принадлежащими к тотемному классу животными и тотемным предком как таковым, ведет к появлению веры в фантастические существа — полулюдей, полуживотных, роли которых исполнялись в специальных плясках .

Важнейшим признаком нарастания религиозности в некоторых первобытных мифах является деантропоморфизация его героев, связанная с развитием анимистических представлений и тенденций к деперсонализации божественных сил в религиозном сознании. Уходя от изображения человека, вымысел, фантазия, существующая в форме мифа, сказки, легенды, приобретают мистический, иллюзорный характер, становясь религиозными по существу. Поэтому, по мысли автора, следует видеть, так сказать, разницу между мифом и мифом. Один миф может стать основой искусства, эстетически развитого сознания, другой — основой извращенных религиозных представлений, уводящих от познания мира, составной частью религиозного культа и идеологии. Таким образом, тенденция размежевания художественного творчества и религиозной образности постепенно раскалывает целостную первобытную мифологию.

Религия стремится эксплуатировать и художественную обрядность, так как коллективное воссоздание фантастических ситуаций, в которых фигурируют божества, способствует стихийному утверждению веры в сверхъестественное в сознании членов родовой группы. Но и в этой области начинается дифференциация пространственно-временных видов художественного творчества и культовой практики, использующей художественные средства. Религиозное исполнительство в неолите, и особенно в энеолите, имеет тенденцию к отчуждению от рядовой массы членов общины, со временем становясь достоянием и привилегией профессиональных хранителей культовых традиций. Постепенно происходит ослабление чувственного в религии, и главную роль в магической практике люди начинают приписывать не действиям, а словесной формуле, заклинанию или заговору.

При этом магические значения слов сохраняются и передаются через поколения на основе использования тех же механизмов, какие действуют при трансляции магической обрядности,— подражания, традиции, давления авторитета предков. У первобытных людей вырабатываются специальные языки, предоставленные в пользование только определенным группам лиц. Крайне распространен обычай употреблять в магических и религиозных церемониях песнопения и формулы, смысл которых утерян для слушающих, а иногда и для произносящих. Религия отходит от бытовой жизни общины, вырастая над нею как непостижимая форма связи с потусторонним миром.

С выделением полупрофессиональных исполнителей культовых и магических действ складывается новый тип магии. Раньше коллектив воздействовал на внечеловеческую природу и совокупная активность, интенсифицируя эмоционально-волевую напряженность всех и каждого, убеждала в эффективности «наших» совместных действий. Теперь представитель группы выступает полномочным посредником ее сверхъестественных связей с природой. Персональная активность колдуна, нередко впадающего в транс, «диктует» волю коллектива природным и человеческим объектам, в то же время адресуясь аудитории, «заражая» ее через сопереживание, воображаемое соучастие верой в успех шаманства. Впоследствии персонифицированное колдовство трансформируется в литургические церемонии служителей культа, поддерживающих «божественную власть» над зрителем путем эксплуатации средств художественного воздействия, а рудименты коллективной магии сохраняются в молитвах, внушающих верующим иллюзию личной активности. Предметные средства магии — достояние всей общины — становятся недосягаемыми дл я нее, табуированными атрибутами привилегий колдуна. Если коллективные ритуально-обрядовые действия, несмотря на их наивный утилитаризм, еще сохраняли в качестве художественной модели оптимального поведения известную ценность, то отчужденное от рядовой массы членов рода шаманство окончательно считается от целесообразных значений. Ритуалы монополизируются в кругу тех, кто берет на себя оуководство исполнением обрядов и делает их формы своей привилегией.

Претендуя на роль посредников («медиаторов») между общиной и потусторонним миром, шаманы изображают магические действия как разыгрывание собственной драмы, воздействующей на зрителя.

Сосредоточение культа и магии в деятельности колдунов, шаманов, знахарей и т. п. ведет к персонификации сверхъестественных сил: колдуны сами считают себя творцами магических результатов. И чем таинственнее и скрытнее их поведение, тем сильнее впечатление, производимое на членов племени; например, австралийцы верят, что знахари сами становятся как бы духами.

Если в палеолите распространено совместное исполнительство, то в неолите начинается разделение на тех, кто совершает ритуальные действия, и тех, кто их воспринимает. Закрепление сакральных функций за профессионалами и полупрофессионалами ведет к ослаблению художественного аспекта действий: их зашифрованность, недоступность непосвященным, эзотерический характер, насыщение специальными таинственными и устрашающими атрибутами означает разрыв с действительностью. Внимание зрителей сосредоточивается на самом факте приобщения к сверхъестественному, присутствия в сверхреальном мире.

Однако и в неолите сохраняются массовые религиозные ритуалы. Исполнители воспроизводят демонические существа, как бы соединяясь с ними в момент пляски, причем носителями духа нередко служат изображения или маски. В противоположность культовым ритуалам складываются формы «светского» искусства, об их растущем значении свидетельствует участие в них всех членов группы и включение комического момента.

Все более из-под власти религиозности высвобождаются и формы устного народного поэтического творчества. Так, отмена «ограничений на рассказывание мифов, допущение в число слушателей «непосвященных» (женщин и детей) невольно влекли изменение установки рассказчика и развитие развлекательного момента... Усиливается внимание к «семейным» отношениям тотемических предков, их ссорам и дракам, ко всякого рода авантюрным моментам, по отношению к которым допускается большая свобода варьирования и тем самым выдумки».

От мифа, преломляющего организацию родового общества, впоследствии ответвляются, наряду с космологическими и монотеистическими построениями, эпические произведения, складывающиеся затем в такие художественные эпические формы, как «Махабхарата», «Рамаяна», «Калевала» и повсеместно распространенные сказки о добром и злом, умном и глупом братьях. Из синкретической мифологической системы выделяются рассказы, сказки и легенды, в которых предпринимаются попытки фантастического объяснения природных фактов; в них познанные причинно-следственные связи переносятся на область неизвестного. Такого рода художественные формы отличает от поздней религиозной мифологии отсутствие тенденции выводить всю совокупность реальных предметов из единой идеальной первопричины, данной в образе творца или группы божеств.

Важным проявлением художественного прогресса служит индивидуализация коллективного творчества. В эпоху неолита выделяются наиболее одаренные исполнители (актеры, танцоры) и режиссеры. Нередко даже целые родо-племенные группы славятся высоким мастерством и приглашаются на празднества в качестве профессиональных артистов. Существует обычай приглашать дружественные племена на праздники, где совершается обмен художественных достижений и традиций: в танцах, костюмах, масках. Здесь, видимо, начинают складываться элементы критической оценки мастерства: умение сравнивать и отличать художественную манеру актеров и танцоров, способность формулировать и осуществлять замысел произведения, твооческое соревнование групп и отдельных исполнителей.

Таким образом, первобытное искусство формируется в непосредственных и многообразных связях с социально-экономической практикой и бытовым укладом народа.

Сложный процесс взаимодействия искусства и религии, начавшийся в глубокой древности, приобрел наиболее систематизированную форму на уровне развитого художественного и религиозного сознания, т. е. во взаимодействии искусства и мировых религий. На какой же основе осуществляется взаимодействие искусства и мировых религий? Каков «механизм» их взаимоотношений?