

ББК 71.(0)

М63

**Мириманов В.Б.**

Истоки стиля. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999. 56 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 28)

ISBN 5-7281-0295-X

*Исследование осуществляется  
при финансовой поддержке РФФИ  
(проект № 97-06-80346)*

Редактор серии Е.П.Шумилова  
Верстка О.Б.Малаховой

Оригинал-макет подготовлен  
в Институте высших гуманитарных исследований РГГУ

Лицензия ЛР № 020219 от 25.09.96  
Подписано в печать 1.12.99.  
Формат 60x84/16. Уч.-изд. л. 3.7. Тираж 500 экз.  
Заказ №12

ISBN 5-7281-0295-X

© Мириманов В.Б., 1999 г.  
© Российский государственный  
гуманитарный университет, 1999 г.

«Стиль — явление темное и многозначное...»

Из прений по докладу о русской поэзии  
XVIII века (ИВГИ, февраль, 1999).

Еще в наполеоновское время никому в Европе не приходило в голову фетишизировать вышедшие из употребления вульгарные бытовые предметы, не имеющие ни потребительской, ни мемориальной ценности. Еще 50 лет назад любители и профессиональные археологи не занимались раскопками выгребных ям в поисках предметов 50-летней давности.

В конце XX века мы, как никогда, преданы прошлому — собираем, храним, изучаем, поклоняемся, наделяем товарной стоимостью и непререкаемым авторитетом, — потому что живем его смыслами.

Интерес к древностям как свидетельствам иного состояния человека и его культуры пробудился в «осевое время». Со времен Набонида и Платона до эпохи Возрождения и Великих географических открытий это был интерес к тем или иным конкретным периодам истории, памятникам искусства, феноменам культуры. Ввозимые в Европу исторические памятники: греческая скульптура (иногда целые ансамбли, например, Пергамский алтарь), египетские, ассирийские рельефы, обелиски, бенинские бронзы и т. п. — представляли собой безусловные художественные или историко-культурные ценности. Сегодня обломок древней плиты — такой, как «Розетский камень», мог бы быть похоронен в какой-нибудь частной коллекции сувениров, которые ценятся за одну только их принадлежность истории.

Прежде это был интерес к иному, незнакомому явлению. Об этом свидетельствуют кабинеты курьезов — своеобразные домашние музеи, появившиеся в Европе в первой трети XV и просуществовавшие до конца XVIII века. Интерес Франциска I к индийским и африканским художественным изделиям из коллекции братьев Анго или вос-

хищение А.Дюрера «поражительными творениями человеческого гения чужих стран» — это прежде всего интерес к другим смыслам<sup>1</sup>.

Сегодня, когда все узнаваемо, мы ценим едва ли не любой артефакт, принадлежащий истории, особенно классическому периоду — его цельности, определенности, оформленности. Мы отдаем наше внимание любым проявлениям этого свидетельства осмысленности — будь то барочный интерьер, японская гравюра, обломок античной керамики или венецианское палаццо. Для современного человека притягательность этих объектов в их подлинности, которую подтверждает принадлежность истории. Весомость таких предметов — производное стоящих за ними смыслов. Сегодня — это не столько обаяние определенной стилистики, как это было в XIX веке (ср. увлечения Востоком, готикой и т. д.), но — стиля как такового.

Современная эклектика отражает бесструктурное состояние пространства культуры. Не имеет лица лишнее смысла (бессмысленное — аморфно)<sup>2</sup>. С другой стороны, смысл (миф) с его означающим — консолидирующее начало культуры, социума.

Миф живет в пространстве своего стиля. В том смысле, в каком миф — это проект, *интегральные* стили дают представление о его парадигме, в то время как *локальные* — информацию об особенностях его частной модели<sup>3</sup>.

Стиль палеолита, акцентирующий определенные черты в образах животного и женщины, выглядит как проекция вождения; искусство неолита, экспрессивные формы традиционной африканской, океанийской ритуальной скульптуры воплощают страх и покорность жестоким духам внешнего мира, который начинается за поляной, отделяющей селение от окружающего леса. Стиль ассирийского искусства, сцены войны и царской охоты — выражение всепокрушающей силы — императива власти. Связь мифа со стилями классической истории искусства более опосредована, однако и идеализирующий натурализм греко-римского искусства, повелевающего пантеону богов принять человеческий облик, и весь диапазон стилей средневековья могут быть прочитаны как отражение соответствующих этических и эстетических норм — проекция того императива, который консолидировал духовное начало, создающее культуры, социумы и цивилизации. Повторим ранее сказанное<sup>4</sup>: миф — это не только смысл, но и проект, и как таковой обладает энергетическим потенциалом. Витальность мифа определяет жизненный потенциал культуры, социума — образований, всегда имеющих своим ядром и

истоком миф. История свидетельствует о том, что каждый миф имеет свой период распада, продукты которого со временем входят в состав новых мифов. Энергия мифа — энергия, поддерживающая гомеостазис во всех доисторических и исторических обществах, — имела своим истоком художественный образ. Впервые этот образ объективируется в *изображении* — в рисунке, живописи, скульптуре. Этот способ фиксации, аккумуляции и коммуникации культурных кодов остается важнейшим, если не сказать — единственным, на протяжении всего доисторического (дописьменного) периода. Традиция воспроизведения художественных образов — это и есть жизнь мифа, который рождается в момент появления художественного образа. Напомним, что вначале (около 35 тысяч лет назад) только это — воображение, которое находит средство объективации, — отличает новый вид homo — современного человека.

На протяжении 25-30 тысячелетий дописьменная изобразительная традиция варьирует два сюжета. От палеолита до современности (традиционное искусство Африки, Австралии, Океании, Америки) наскальные изображения, скульптура тем или иным способом воспроизводят *те же самые сюжеты: животное и человека*.

Предыстория (первобытность) — эпоха колоссальных перемен, которые происходят вначале замедленно, затем с все большим ускорением. Эти изменения (например, переход от хозяйства потребляющего к производящему) отображают те же, разнообразно варьируемые, образы животного и человека.

Анализируя большие массивы изобразительного материала дописьменного периода, включая традиционное искусство, мы оказываемся перед фактами, которые свидетельствуют о непонятых до сих пор значениях стиля, в частности, его исторически меняющихся функциях<sup>5</sup>.

На самом раннем этапе (палеолит) символическая функция стиля сливается с собственно изобразительной, которая здесь целиком поглощена сюжетом. Напомним при этом, что палеолитический образ — это визуальная проекция мифа.

## Стиль и сюжет

Война сюжетов. Сегодня, когда изобразительная деятельность включает все уровни, вплоть до первичного, широкое распространение получил особый тип граффити — «tag». Традиция покрывать

стены изображениями возникла около 1970 г. в Нью-Йорке в среде молодежи из городских низов, нередко организованных в криминальные сообщества. Специфическая эмблема, рисунок или особым образом стилизованный автограф утверждают авторитет таггера — его присутствие, право его группы на данную территорию.

В некогда цветущей Сахаре мезолитические охотники, осваивая новую территорию, утверждали свое присутствие изображением тотемного животного, которое они высекали на священной скале, часто поверх другого, принадлежавшего соседям.

Палимпсесты часты в наскальной живописи, где они могут быть, как показывают современные обряды догонов, австралийских аборигенов и др., результатом ритуального подновления ранее нанесенных изображений. Однако чаще — это новые изображения, которые отличаются от предыдущих размерами, красителями, стилем, сюжетом. В подобных случаях новые фигуры полностью перекрывают предыдущий слой живописи, который читается обычно только в инфракрасных лучах.

Иначе обстоит дело с петроглифами. В Сахаре древнейшие петроглифы — глубоко высеченные фигуры крупных диких животных: буйволов, слонов, бегемотов, носорогов, жираф (реже — страуса, дикого осла, крокодила). Порой такие изображения, например Древнего буйвола, достигают нескольких метров: они отличаются от более поздних тщательной техникой исполнения, точностью пропорций и деталей. Петроглифы этого типа, разбросанные на огромной территории от Сахарского Атласа (горы Ксур) до Ливийской пустыни (Феццан), в стилистическом отношении могут выглядеть как произведения одного мастера. Подобное *стилистическое единообразие* памятников, создававшихся не одно тысячелетие и удаленных друг от друга на тысячи километров, могло бы поставить в тупик, если бы мы уже не сталкивались с подобным явлением в пещерной живописи и скульптуре европейского палеолита.

*Интегральный стиль* петроглифов первой стадии Первого охотничьего периода<sup>6</sup> едва ли не буквально воспроизводит схему самых ранних силуэтных палеолитических изображений.

Так же как и там, это одиночные фигуры крупных животных, прежде всего — Древнего буйвола. Изображения этого ископаемого животного (*Bubalus antiquus*), сохранившиеся в горах Ксур (Сахарский Атлас), в Тасеилин-Аджере, Тибести и Феццане, отличаются большими размерами и тщательностью исполнения (рис. 1). Как и другие

петроглифы раннего охотничьего периода, они выполнены глубоко врезанной и отшлифованной контурной линией. Трехметровое изображение буйвола, высеченное на скале неподалеку от Айн-Сафсафа, сохраняет живость и остроту моментального наброска. Точность линии и степень детализации не соответствуют твердости материала и возможностям инструмента, которым пользовался неолитический охотник. Массивная фигура буйвола изображена в профиль, рога — в фас, ноги совмещены (видны только две ноги — одна передняя и одна задняя). Этот способ изображения конечностей, типичный для раннего ориньяка, позднее повторяется в неолитическом наскальном искусстве. Однако в Европе в эпоху неолита фигура дается, как правило, полностью в профиль, т. е. в аналогичных случаях совмещены не только конечности, но и рога. Кроме того, неолитические контурные рисунки более стилизованы, обобщены и статичны. Даже будучи детализованными и близкими к натуре, они производят впечатление сухости, штампа, тогда как ориньякские рисунки отличаются острой выразительностью и динамизмом. Те же качества — динамизм и экспрессия — характеризуют описанное изображение. Насколько оно близко к ориньяку, показывает сопоставление его с петроглифическим изображением бизона из Ла-Грез (Дордонь).

И в том, и в другом случае — глубоко врезанное контурное изображение крупных животных; обе фигуры даны в профиль, рога — в фас. Такое же близкое сходство обнаруживается и в деталях: тщательно прорисованная морда, массивный загривок, складки шеи, хвост, пол, рога. В обоих случаях конечности в нижней части не дорисованы, что также является характерным признаком раннеориньякского стиля.

Изображения этого ряда почти не имеют отклонений от стереотипа интегрального стиля. Они равно далеки и от натурализма, и от схематизма.

Следующий по времени, более продвинутый стиль петроглифов отличается большей выразительностью, детализацией, техническим совершенством, а также — что существенно — впервые обнаруживает морфологические различия в трактовке некоторых деталей. Эти *стилистические* особенности связаны в данном случае с определенными сюжетами. Пример — фигуры слонов и жираф из Матенду (Феццан). Стилистические расхождения в трактовке слоновьих бивней и ушей, глаз жирафы и т. п. выявляются только в процессе скрупулезного стилистического анализа. При сохранении единообразия

технических и художественных приемов, размеров (все они свыше двух метров) эти фигуры обладают некоторыми индивидуальными чертами (рис. 2), конструктивной точностью анатомически правильного рисунка и в то же время чеканной ясностью стилизованной формы. Фигуры слонов очерчены одним общим контуром. Поверхность внутри контура разработана крайне лаконично: линия живота пересекает отставленную ногу, намечены складки на бедре и предплечье, несколько штрихов на корпусе отмечают складки на шкуре животного, т. е. в целом поверхность внутри контура остается неразработанной. Специфические стилистические приемы проявляются только в трактовке нескольких избранных сюжетов, в данном случае это отделка бивней, форма ушей, глаз и рта.

Уши слонов прорисованы с величайшей тщательностью: поверхность их покрыта густой сетью перекрещивающихся прямых и волнистых линий. Короткие изогнутые бивни отшлифованы. Особый интерес представляют стилизованные формы: миндалевидная форма глаз и петлеобразная — рта. Последняя деталь характерна для стиля первой стадии Первого периода<sup>7</sup>. В Феццане эту форму рта имеют маскированные охотники с шакальими головами (Эль-Аурер), слоны и бегемоты (Ин-Галгуиен) и многие другие, в том числе упоминавшееся трехслойное изображение двух жираф и слона из Матенду (рис. 3).

Как уже было сказано, есть основание предполагать, что это наложение отражает борьбу между «Людьми жирафа» и «Людьми слона». О том, что здесь представлены две традиции, можно судить не только по наложению фигур, но и по их различной трактовке. Корпус слона очерчен контурной линией, без какой бы то ни было разработки деталей, тогда как корпус обеих жираф покрыт рисунком, имитирующим пятнистую шкуру. Есть незначительные различия и в трактовке голов: голова слона — с большими ушами и S-образно изогнутым хоботом очерчена плавными, округлыми линиями; в трактовке головы жираф используются жесткие приемы: пересекающиеся под прямым углом линии на корпусе, острый абрис ушей, грива в виде коротких прямых линий; они дают заметное отклонение от чистого биоморфизма, который представлен в первом случае.

При этом на первом плане — интегральные свойства стиля охотничьего периода: 1) реализм — опора на живую натуру в той же мере, что и на традицию; 2) биоморфизм, вытекающий непосредственно из реалистического видения природы.

На шкале *количества и качества деформации* стиль ранних петроглифов Сахары располагается на той же отметке, что и палеолитическая живопись<sup>8</sup>.

Об определяющем значении *сюжета-модели*<sup>9</sup> в начальной стадии формирования стиля свидетельствует, в частности, традиция изготовления необычных масок-наголовников у народа экои. Экои (самоназвание — эджагам), живущие в лесах на границе между Нигерией и Камеруном, составляют ядро этнической группы, включающей более десятка племен, занимающихся охотой и земледелием.

Вырезанные из дерева маски-наголовники в виде человеческой головы прикреплены основанием к плетеной корзинке, которая надевается на голову танцора — участника обряда тайного общества Экпо. Стиль масок отличается крайним натурализмом. Мужские и женские лица, часто совмещенные в маске типа «янус», воспроизведены с достоверностью, учитывающей даже такие детали, как большая, по сравнению с женскими, рельефность мужских надбровных дуг. Натуралистичность этих голов усиливают обтяжка голов кожей, накладка настоящих волос, инкрустация зубов, окраска губ и бровей.

Натуралистический стиль экои — тот случай, когда мы имеем документальное подтверждение тому, что прототипом деревянной головы (ее *сюжетом-моделью*) была настоящая человеческая голова. По существовавшему обычаю «возвращавшиеся из военных походов экои танцевали, выставя напоказ отрубленные головы врагов»<sup>10</sup>. Появление натуралистического варианта в стиле экои, очевидно, связано со сравнительно недавним пресечением этой практики и — при сохранившемся обряде — ее имитацией. Форма в этом случае сохраняет осязательную связь с *сюжетом-моделью*.

С удалением от эпохи охоты за головами образ утрачивает эту связь. С одной стороны, в коллективной памяти сглаживаются прямые воспоминания о соответствующих ритуалах, с другой — изобразительная традиция, не корректируемая натурой, эволюционирует к условности и схематизму. Здесь подтверждение — на уровне филогенеза — того вывода, к которому подводит стилистический анализ ранних анималистических изображений, а именно к выводу об определяющей для стилиобразования роли сюжета в момент становления изобразительной традиции.

О том, что натурализм не является особенностью искусства экои, свидетельствуют другие типы масок экои (например, маска *этенкум*, синтезирующая черты человека и бегемота или обезьяны). У бо-



ки (подгруппа экои описанный натуралистический вариант выглядит чужеродным явлением, поскольку стиль боки отличает высокая условность кристалломорфного типа. Для скульптуры боки типична фигура, вписанная в цилиндр. Статуэтка делится на несколько четко артикулированных объемов: ее нижняя часть имеет дискообразную форму, на которую опираются огранный ствол торса и выгнутые руки; дискообразную форму таза повторяют плечевой пояс и подставка, на которую опираются широко расставленные короткие ноги. На яйцеобразной голове геометрически строгие формы высоким рельефом обозначают глаза, брови, нос и широко открытый рот. Не менее условные формы характерны для стилей других подгрупп экои (аньянг, обанг, нзелле).

Итак, на ранней стадии стиль существует, но это качество изображения не акцентировано (близость к натурализму), локальные особенности не дифференцированы (подавляюще значение интегрального фактора), маркирующая функция стиля не выражена, так как здесь это делает сюжет.

Дифференциация стилей. С середины IV тысячелетия до н.э., когда самым распространенным сюжетом наскального искусства станут быки, локальные стилистические особенности будут уже достаточно выражены (рис. 4). По стилю изображения можно, как правило, определить его происхождение. Стилистические особенности делают узнаваемыми наскальную живопись и петроглифы Тассилин-Аджера (и даже некоторых отдельных его пунктов), Хоггара, Аира, Адрар-Ифораса, Тибести и других районов Сахары, Восточной и Южной Африки. В Тассилин-Аджере живопись скотоводческого периода сохраняет реалистический характер, изображения того же периода из Хоггара, как правило, статичны и часто имеют специфический рисунок на корпусе (так называемая церемониальная попона), те же сюжеты в Эфиопии (Соллум Баатти) часто сведены к лаконичной, легко воспроизводимой схеме. Усиливающиеся тенденции к схематизму, знаменующие переход от биоморфизма раннего скотоводческого периода к последней его фазе, фиксируют локальные стили, которые сохраняются вплоть до «верблюжьего» периода.

С первых веков новой эры в наскальном искусстве Сахары господствуют два сюжета: верблюд и человек. Дифференцирующая функция стиля проявляется тем отчетливее, чем дальше уходит изображение от природы. Огромный материал, собранный в Северной Африке и Сахаре Г.Фламаном, Т.Моно, Р.Мони, дает десятки вариантов ин-

тегрального (схематического) стиля этого периода в изображении одиночных фигур, групп, простейших композиций (верблюд и рядом — наездник), отдельных фигур воинов, вооруженных копьем, щитом и кинжалом, реже — фигур страусов и, возможно, гепардов. В стилистическом отношении здесь представлен весь диапазон: от близкого к натуральным формам биоморфизма до предельно лаконичной кристалломорфной схемы, включая смешанные варианты.

Кланы берберов, кочевавшие по пустыне со своими стадами и оставлявшие эти изображения в местах стоянок, могли различать их по стилю. В прежнюю, охотничью, эпоху достаточно было сюжета, который должен был читаться отчетливо хотя бы потому, что схематически изображенный осел не отличим от лошади, лев — от гепарда и т. п. (Перефразируя известное выражение, можно сказать, что натуралистические изображения похожи друг на друга, условные же — условны каждый по-своему<sup>11</sup>.) В идеале натуралистическое повторение того же сюжета не может быть ничем иным, как простым тиражированием. В действительности же натуралистическое изображение, образ, непосредственно воссоздающий реальность (первичное воспроизведение), как правило, узнаваем по «почерку» потому, что неизбежные моменты обобщения и детализации имеют всегда частный, не стереотипный характер.

Морфологические особенности ранних форм искусства говорят об эволютивных возможностях изобразительной традиции, которая находится в процессе становления, о преобладании динамического над статическим, эмпирического над интеллектуальным, инстинктивного над культурным и т. д. В той или иной мере это черты, свойственные палеолитическому и мезолитическому искусству. Причем, если реализм палеолита, который можно назвать «соматическим», — в адекватном воспроизведении плоти, то реализм мезолита — в экспрессии, стремительности линий, воспроизводящих действие. Стиль мезолитического наскального искусства определяется его вниманием к событию, к различным жизненным ситуациям. Изображаемые объекты: человек, животное, оружие, орудия труда, хижины и т. д. — могут иметь форму достаточно обобщенную (Восточная Испания) или вполне реалистическую (Тассилин-Аджер). И в том и в другом случае на первом плане — смысл происходящего. Реализм мезолитического искусства — это «событийный» реализм.

В наскальной мезолитической живописи Восточной Испании стиль воспринимается как прямая проекция сюжета (ср. сцены сра-

жений, охоты, одиночные фигуры лучников Валлторта, Морелла ла Велла и др.). То же самое — в сахарских наскальных изображениях мезолитического типа (рис. 5-7).

Возвращаясь к вопросу о роли сюжета в процессе стилеобразования, рассмотрим отношение стиль/сюжет на первичном уровне, а именно отношения между стилистическими субстратами и элементарной единицей сюжета.

Можно предположить, что избираемый вариант обобщения (биоморфизм/кристалломорфизм) связан с морфологией самой модели, т. е. что биоморфизм палеолитических образов — естественное следствие обращения к зооморфным и антропоморфным сюжетам. Как мы видели, именно так выглядят палеолитическая зооморфная живопись, зооморфная и антропоморфная скульптура. Стилистические особенности этих образов полностью соответствуют такому предположению. Более того, это качество выражено здесь в гипертрофированной форме, особенно в женской фигуре, но также и в изображении животного. Здесь все подчинено идеопластическому воплощению сомы, ее животворящего начала. *Punctum* — во всех случаях, средняя, наиболее массивная часть фигуры женщины и животного, которая изображается как универсальное «вместилище». Голова и конечности — второстепенны, они, как правило, слабо моделированы или вообще едва намечены (рис. 8, 9).

Оба сюжета объединяет некая доминанта, выраженная в пещерной палеолитической живописи и скульптуре «сплетеньем зиждущих начал», символами пищи и плодородия — плоти и пола. Именно этот момент едва ли не прямой объективации инстинктивного, т. е. *сюжет-эйдос*, а не форма предмета (*сюжет-модель*), есть то, что определяет императив стиля. В этих образах — средоточие того, что составляет основу мифологических и религиозных представлений — от родоплеменных верований, в которых в качестве основополагающего начала фигурируют представления о «жизненной силе», «плодородии», до монотеистических, сублимирующих и многократно трансформирующих это начало в понятие «любовь».

Уже современные традиционные верования, в которых сохраняются ритуалы плодородия, не столь живо, непосредственно отображают эти представления. Нательные росписи, костюмы, маски, наскальные изображения, используемые в обрядах плодородия (начало полевых работ и др.) догонами, бамбара, сенуфо и другими народами Западной Тропической Африки, как правило, далеки от натурализ-

ма. Соответствующие верования получают здесь более опосредованное — идеопластическое — выражение (ср., например, маску-наголовник со стилизованными изображениями антилопы и фигуркой мифологического персонажа Чивара у бамбара, Мали и др.). С другой стороны, эти доминанты сохраняют свой изначальный смысл и в самых сублимированных формах: мотив кормления имплицитно присутствует в образе Богоматери так же, как прафеномен любви — в инстинкте кормления в природе<sup>12</sup>.

Определяющая роль сюжета в стилеобразовании палеолита очевидна. Сюжет только называет предмет, тогда как стиль избирательно экспонирует его функцию.

Рассуждения о натуралистическом характере ранней фазы первобытного искусства не следует понимать буквально. Если бы охотники палеолита оставили нам точные воспроизведения объектов окружающей реальности, мы, возможно, больше знали бы об изображенном, но меньше об *изображающем*, о его отношении к миру. Сюжет только показывает предмет, находящийся в центре внимания, стиль выражает все остальное.

Как специфический способ деформации стиль начинается с композиции и пропорций. В отношении однофигурных изображений о композиции можно говорить, как о том или ином положении фигуры, ракурсе изображения, размещении его на плоскости. Значительно больший интерес представляют пропорции, точнее — их искажение. Уже было отмечено, что живописные и скульптурные изображения животных имеют, как правило, гипертрофированную среднюю часть фигуры и, во многих случаях, укороченные конечности. Точно такой же характер, в большинстве случаев, имеет деформация женской фигуры.

Преобладание округлых линий, массивных оплывающих форм в скульптуре и живописи палеолита, подчеркнутая пластикой изображения «соматичность» фигур, как было сказано, обнаруживают прямое соответствие стиля сюжету (биоморфизм). Это соответствие, столь полное в начале первобытного цикла, уже не столь очевидно в его заключительной фазе (и еще контрастнее — на заключительном этапе классической традиции).

В неолитическое время складывается интеллектуальный тип изображения — изобразительные традиции, предписывающие художнику изображать не то, что он видит, но то, что он знает, — то, что следует изображать.

Копирование — повторение уже существующего изображения — освобождает форму от прямого подчинения сюжету-модели. Форма теперь воспроизводит форму, изображаемое (означаемое) больше не находится в окружающей предметной реальности, но — в самой системе означающих. Эта система, включающая миф и ритуал, воплощает представления этноса о себе и мире. С того момента как изображение перестает корректироваться натурой (допускается произвольное комбинирование сюжетов, всевозможные деформации, предпочтительные способы обобщения и «остранения» и т. п.), стиль становится в какой-то мере идеопластической проекцией этноса, *означающим* его мифологических представлений.

Каждая законченная система представлений — мифологическая, рационалистическая, романтическая — связана с определенной стилистикой, с теми или иными морфологическими особенностями. Стиль не оставляет свободы выбора — это структура и принцип организации, которым подчинена вся изобразительная система, жестко связывающая стиль со смыслообразующим ядром культуры (стиль говорит: выбор сделан).

Стиль герметичен, как и миф. (Движение внутри стиля есть экзотическая несвобода, имеющая в искусстве конечным пунктом виртуозность.)

Направляющие стиля — русло, которое дает ему форму, может быть прорыто самим «течением» (этнические стили), скорректировано «набережными» (канон), реже проложено по плану. Но где истоки этого феномена, откуда исходит тот императив, которому находят соответствующую форму и которому подчиняются, осознанно или бессознательно, и скульптор Реймского собора, и традиционный африканский художник? Что в этом смысле общего у первобытного, античного и современного художников?

Считается, что мы достаточно знаем с факторов формирования — последних в истории — нормативных стилей. В этом случае, говоря о стиле советского или немецкого искусства 30-40-х годов, мы упускаем из виду, может быть, самое существенное, считая тоталитарное искусство прямым отражением соответствующей идеологии. В действительности таким отражением были обязательные наборы сюжетов и необходимая для их воплощения система натурализма. Но ни сюжет, ни натурализм ничего не говорят о *качестве деформации*, которая является необходимым компонентом, создающим специфику стиля, делающим его узнаваемым в каждом фрагменте.

В искусственно созданных стилях эта составляющая проявляется вопреки акцентированной установке на универсальные ценности (средне-специфические черты, проявляющие себя в ар нуво, югендстиле, русском модерне, стиле тиффани, сецессионе). По-своему и опять-таки вопреки теоретическим установкам она проявляется и в тех случаях, когда — как, например, в фашистской Германии или Италии — во главу угла ставится именно природное. Проявление национального в искусстве приобретает тем более спекулятивный, неприродный характер, чем больше ему уделяют внимания идеология, политика, рынок. Оно попросту перестает быть самим собой. Мы видим, как в этом случае стоящее за ним иррациональное начало перерождается в некий коллективный комплекс, обладающий энергетикой плазмы. Философы видят в нем пункт консолидации общества, политики — орудие демагогии и шантажа, экстремисты — возможность прямого захвата власти. Очевидно, что в XX веке национальный синдром уже не имеет отношения к тонким сублимациям — таким, как стиль.

Восходя к истокам всех современных форм националистического фанатизма, мы обнаруживаем идеализацию естественного, природы, «родной старины». Романтики, восстающие против классицизма, мифологизируют национальное (по сути — этническое). Менее столетия спустя фантом «утерянных корней» откроет период псевдонациональных стилей в искусстве, литературе, архитектуре, прикладном искусстве.

Для энциклопедистов национальное — не ценность, но необходимость. Гёте, комментируя то или иное произведение искусства, редко высказывается содержательно по поводу национальной принадлежности авторов. В XVIII веке национальные особенности не являются предметом специальных изысканий в искусстве, о чем свидетельствуют локальные варианты последнего «Большого» стиля — от барокко испанского до голицынского, где местное своеобразие — факт типологии, не претендующий на статус достоинства.

При этом, как было замечено выше, есть пласт более отдаленный — архаический, где стиль выступает как прямая проекция этнических особенностей, как субстанция, которую как бы генерирует сам этнос. Интенции, формирующие интегральную структуру традиционных родоплеменных стилей, в сравнении с историческими стилями выглядят как закон природы, а его локальные проявления — как генетический код, делающий уникальной эту структуру в каждом конкретном случае.

Реликты традиционной культуры можно было обнаружить еще в прошлом веке в Западной Европе, но лучше всего она сохранилась в Австралии, Океании, Южной Америке и в глубинных районах Тропической Африки.

### Стиль и этнос

Можно ли продвинуться сколько-нибудь в направлении истоков стиля, не слишком удаляясь от материала? Не следует ли ограничиться простой констатацией определенных соответствий?

Напомним, что этнически «чистое» образование — это племя. Во всех остальных случаях этнос — это «виртуальный» элемент той амальгамы, которая называется нацией. Структурные особенности социума сегодня определяются в большей (и все большей) мере принадлежностью к тому или иному типу цивилизации, нежели национальными особенностями. Поэтому обращение к «корням», «восхождение к истокам» в действительности означает *обращение к прошлому* — этнографическому, музейному материалу, иногда к еще существующим традиционным родоплеменным культурам, которые сегодня редко сохраняют архаическую форму, однако во многих случаях ценны тем, что остаются еще живым реликтом тех традиций, которые были детально описаны этнографами, изучавшими на месте эти культуры 100-150 лет назад.

Первоисследователи родоплеменных культур не ставили своей задачей изучение искусства уже потому, что в их представлении у первобытных племен искусство не существовало. Маски и статуэтки, которые в большом количестве вывозились из Африки в XIX веке, хранились в этнографических коллекциях и изучались исключительно как культовые предметы.

Г.Швейнфурт, кажется, был первым, кто употребил слово «искусство» по отношению к африканским художественным изделиям<sup>13</sup>, хотя в действительности в его книге скульптура почти не рассматривается как собственно произведение искусства. Он оставил яркие описания обычаев племен, населявших «страну момбуттов», среди которых мангбету и азанде — создатели двух ярких художественных традиций Центральной Африки.

К моменту появления европейцев на Западном побережье Африки население этой территории, включая и случаи мерцающей государственности, существовало в виде сельских общин, объединенных

по этническим признакам и, как правило, находившихся между собой в отношениях более или менее жесткой конфронтации.

Это та фаза «вызревания человечества», когда гомеостазис целого обеспечивают центростремительные силы. Системный характер этого целого — своеобразной этнической мозаики — обнаруживают, в частности, синхронная стилистическая эволюция, особенности морфологии локальных стилей, никогда не выходящих за параметры интегральной изобразительной структуры традиционного искусства (зооантропоморфные сюжеты, геометризация форм, статичность, иератичность, преимущественно убывающие сверху вниз пропорции). При этом локальные стили ритуальных масок, скульптуры, прикладного искусства, нательных росписей, татуировок, скарификаций отличаются друг от друга так же четко, как знаки одного алфавита.

Специфические черты этнического стиля особенно экспрессивны в обрядовых масках. Способ изображения морды животного, человеческого лица или — чаще всего — зооантропоморфного образа — это всегда особый, присущий только данной этнической группе тип стилизации. Значение этнодифференцирующей функции подчеркивают зооморфные элементы, соответствующие определенным тотемным животным. Так, например, в масках сенуфо (Западная Африка) синтезированы черты буйвола, антилопы, кабана, обезьяны и крокодила. Глаза с надбровными дугами и нос антропоморфны; буйволиная форма головы, крокодиля приоткрытая пасть с оскаленными зубами и торчащими вверх кабаньими клыками; надо всем — рога антилопы.

При этом, ставя вопрос о факторах, определяющих локальные особенности стиля, мы вступаем в пространство, где нет, или почти нет, ориентиров. Сравнение возможно только внутри системы, но здесь мы встречаем во всех случаях ту же самую структуру: статуя предка — это всегда та же статичная, фронтальная, симметричная антропоморфная фигура; маски — зооантропоморфные, зооморфные, реже антропоморфные — представляют собой, в конечном счете, также ограниченный набор типов (маска-личина, маска-шлем, маска-наголовник с навершием или без него). Способ изображения морды животного, человеческого лица или зооантропоморфного персонажа — это всегда кристалломорфный или биоморфный (иногда смешанный) тип стилизации, присущий только данной этнической группе.



Уникальное конкретно, поэтому приведем несколько примеров из трех регионов: Западного Судана, Гвинейского побережья и Восточной Африки.

Стиль теллем-догонов (Западный Судан) интересен тем, что может служить типичным примером кристалломорфизма. Художественная традиция догонов<sup>14</sup>, их мифы и ритуалы изучены лучше, чем другие культуры этого региона.

Маски и статуи догонов при всем разнообразии (насчитывается около 80 типов только ритуальных масок) сохраняют общие стилистические особенности. Те же черты сохраняют новые типы масок, появившиеся в середине нашего века. Почти во всех масках подчеркнута вертикальная ось, большинство из них имеют два композиционных центра: одним является личина, т. е. часть маски, закрывающая лицо, другим — навершие, представляющее собой самостоятельную пластическую структуру. Стиль догонов характеризуется прямолинейными «кубистическими» объемами, резкой ограниченностью форм, прямоугольными сочленениями, четкими, без полутонов границами света и тени. Антропоморфные, как правило, маски догонов всегда дополнены чертами различных животных (обезьяны, антилопы, зайца, гиены и т. п.). Одна из наиболее почитаемых масок — *канага*. Плоское лицо с отверстиями для глаз разделено пополам тонкой вертикальной перегородкой носа, упирающейся в нависающий в виде трехгранного карниза лоб. Навершие имеет форму лотарингского креста с отогнутыми концами перекладин. Различные вариации этой формы, напоминающей схематическое изображение человеческой фигуры в так называемой позе лягушки, встречаются в первобытном и традиционном искусстве повсеместно: в наскальной живописи Австралии, Восточной Испании, Скандинавии, Закавказья, в искусстве канадских индейцев<sup>15</sup>.

Маска *сириге*, или, как ее еще называют, «многоярусный дом», отличается от канага главным образом своим навершием. Лицевая же часть этой маски (как и многих других) в общих чертах повторяет лаконичную антропоморфную схему канага. Навершие сириге представляет собой ажурную доску или плоский шест высотой от трех до пяти метров, символизирующий гинна— дом огона, религиозного вождя и правителя догонов. Покрывающая шест резьба в виде повторяющихся геометрических форм отражает космогонические представления догонов.

Лицевая часть зооморфных масок, как правило, сохраняет ту же пластическую структуру: плоский прямоугольник, разделенный на две части узкой вертикальной перегородкой. Маска может быть увенчана прямыми или изогнутыми рогами (*валу*— маска антилопы), длинными ушами (*дъоло* — маска зайца) или иметь монолитную обтекаемую форму («черная обезьяна» — маска бабуина). Навершия в виде человеческой фигуры (например, маска *ясигине*) или фигурки обезьяны, как правило, менее геометризованы, а иногда почти натуралистичны. Причем в этих случаях лицевая часть полностью лишается изобразительных элементов, превращаясь в плоскость, на которой вертикаль обозначена лишь как перегородка между прямоугольными глазами впадинами.

*Имина на* — «великая маска» — сочетает в себе особенности обоих типов: антропоморфный характер лицевой части, геометрический орнамент навершия (достигающего десятиметровой высоты) и более реалистическую трактовку змеиной головы с открытой пастью, венчающей навершие.

Маски догонов изготовлены из мягкой древесины и поэтому сохраняются лишь относительно короткое время. Это обстоятельство (исчезновение образцов), возможно, содействует ускоренной эволюции масок — их стилиа и формы по сравнению с круглой скульптурой<sup>16</sup>.

В мифах и легендах догонов фигурируют низкорослые люди андум-булу, которые были постепенно вытеснены людьми нормального роста — теллем. После прибытия догонов в район Бандиагара теллем покинули свои селения, оставив в пещерах святилища и захоронения с различными культовыми предметами, включая скульптуру. Скульптура теллем высечена из очень твердого дерева и покрыта окаменевшей коркой жертвенной смеси, состоящей из крови и рисового отвара. В большинстве случаев это мужские и женские статуэтки, а также фигурки гермафродитов. Их отличительная черта — сочетание обобщенных монументальных форм с экспрессивной динамичной композицией. Патетические жесты, странные позы резко контрастируют со строгими, прямолинейными ограниченными формами, четко вписанными в объем заготовки — обрубок древесного ствола<sup>17</sup>. Обратим особое внимание на строго вертикальные фигуры с вытянутыми вверх руками — эта поза повторяется в более поздних статуэтках и рельефных украшениях на бытовых предметах. По-видимому, та же фигура лежит в основе навершия маски канага, а воз-

можно, и сириге. Этот сюжет один из самых архаичных в искусстве догонов. Фигуры с поднятыми руками встречаются иногда в сочетании со скульптурными или рельефными изображениями животных (отдельные статуэтки, резные изображения на табуретах). Кроме названных, среди статуэток теллем имеются стоящие и сидящие фигуры (иногда парные) с руками, сложенными на животе или прижатыми к ушам, коленапреклоненные, верхом на животном. Теллем также принадлежат отдельные фигурки животных. Почти все скульптуры теллем были найдены в пещерах, которые, судя по находящимся там скелетам, служили долгое время местами захоронения. Догоны считают эти пещеры священным местом. Они никогда не отваживаются их посещать: эти могилы и святилища им не принадлежат.

Независимо от того, являются ли скульптуры теллем-догонов созданием одного или двух народов, нет никакого сомнения в том, что в скульптуре догонов находят свое развитие те самые сюжетные и пластические формы, которые составляют основу искусства теллем. Существует группа памятников, органически сочетающих в себе стилистические признаки той и другой скульптуры.

В плане генезиса традиционного искусства догоны представляют особый интерес также и потому, что они — продолжатели древних традиций наскальной живописи. Наскальные изображения догонов, нанесенные красной, белой и черной красками, находятся в местах совершения обрядов посвящения молодежи. Схематически изображенные фигуры людей и животных, прямоугольники и другие нефигуративные изображения напоминают формы масок канага. Упрощенная техника, степень схематизма и характер стилизации этих изображений соответствуют заключительной фазе наскального искусства Сахары. Подчеркнем, что стиль наскальных изображений практически не отличается от стиля масок и статуэток догонов.

**Стили дан-герге**<sup>18</sup> (Гвинейское побережье), связанные сложным лабиринтом подстилей соседних племен — герзе, коно, ману, гио, гех, вобе, бете, гребо и других, входящих в зону «ядерных» стилей дан-герге, дают возможность проследить шаг за шагом феномен синхронной стилистической эволюции.

В своих ядерных, наиболее выраженных проявлениях сюжеты масок дан и герге могут выглядеть по отношению друг к другу как сознательная прямая инверсия.

Маски ядерного стиля дан антропоморфны, имеют правильные пропорции, чистый, заостренный книзу овал лица, высокий, слегка

выпуклый лоб, мягко моделированные скулы, четко очерченный приоткрытый рот, нос правильной формы с тонко обрисованными ноздрями. Мужские и женские маски этого стиля отличаются формой глаз. Глаза женских масок имеют удлиненную миндалевидную форму, мужских — круглую.

Маски художественной школы гере и близких к ним народностей — вобе, гребо, бете и других — динамичны, остроэкспрессивны, тяготеют к рубленным дискретным формам, геометрическим объемам, архитектурной конструкции. Чаще всего маски гере зооантропоморфны, иногда антропоморфны. При сохранении довольно правильных общих пропорций антропоморфных масок деформация отдельных элементов достигает самой высокой степени. Силуэт маски приближается к квадрату или прямоугольнику, глаза трактованы в виде цилиндров или усеченных конусов, скулы — в виде отдельных ограненных объемов, огромные вздутые губы занимают иногда всю нижнюю часть личины, не оставляя места подбородку, рот может иметь форму полого усеченного конуса. Маски часто снабжены бычьими рогами или кабаньими клыками. Отдельные геометризованные детали лица, чаще всего глаза и нос, но также лоб, скулы, рот могут быть повторены несколько раз. Таковы в общих чертах полярные варианты стилей дан и гере — идеализирующего реализма «классического» северного стиля дан и гротескового стиля гере-вобе.

Как уже говорилось, между этими крайними стилистическими вариантами в искусстве дан и гере можно обнаружить весь промежуточный спектр форм, образующих естественный плавный переход от «классицизма» дан к «экспрессионизму» гере.

Мужские маски южных дан утрачивают свой спокойный стилистический характер и приобретают некоторые черты, свойственные искусству гере (скелетные, геометризованные формы лица, дополнения в виде усов и бороды и т. д.). С другой стороны, у гере существуют некоторые типы масок (например, маска *гла*), которые приближаются к реалистическим формам северного стиля дан (правильный овал лица, мягкая моделировка, умеренно стилизованные обобщенные формы рта, носа, глаз). Синхронная эволюция четко прослеживается в искусстве местных народностей коно, мано, вобе, бете, гребо и других. Это искусство представляет собой оригинальный синтез, в котором широко используются неограниченные возможности сочетания реалистических и экспрессионистических элементов обоих художественных центров. В качестве наиболее показательного

примера такого синтезирующего стиля можно привести маски из Фланплё (Кот Дивуар), где скрещиваются основные художественные течения сложного комплекса дан-гере. Среди народностей, искусство которых находится в сфере влияния художественной школы дан-гере, различаются две группы. Одна, включающая коно, мано, гио, гех и некоторые другие, следует в основном традиции дан, другая, к которой принадлежат вобе, бете, гребо, — традиции гере. При этом существуют «провинциальные» маски, обладающие своими собственными специфическими чертами, проникающими в искусство соседних племен.

Результатом синтеза явилось создание качественно нового стиля: например, маска тома представляет собой не что иное, как сильно упрощенный геометризованный вариант маски их южных соседей гере-вобе. Зооантропоморфная маска гере-вобе, имеющая сложную структуру с акцентом на острые кривые, в которых, несмотря на стилизацию, легко угадываются исходные естественные элементы (рога, крылья носа и т. д.), трансформируется у тома в архитектурную композицию из обтекаемых геометрических объемов.

Особую стилистическую группу образуют кристалломорфные «кубистические» маски вобе, кру, гребо. Основа личины — плоская, закругляющаяся внизу доска, лоб — в виде нависающего прямоугольного карниза, нос — узкая вертикальная перегородка, рот — кубик с горизонтальным ромбическим орнаментом, глаза — одна или несколько пар цилиндров. В нижней части личины — пучок шерсти или растительных волокон. Эта общая схема имеет бесконечное число вариаций, включая и менее условную трактовку отдельных элементов (нос, рот и т. д.), но глаза неизменно сохраняют цилиндрическую форму. Важно отметить, что крайние проявления обеих тенденций, их полюсы оказываются за пределами художественных центров дан и гере.

Натуралистическая тенденция находит наиболее полное выражение в «периферийном» искусстве, в частности, в искусстве гио, а высшая степень условное — в искусстве гребо и кру. То же наблюдается не только в плане количественной, но и качественной деформации. Сравним две маски-личины, одна из них принадлежит тома, другая — вобе. Обе маски имеют плоское, вытянутое основание; эта плоская маска-личина, с одной стороны, несколько расширяется и закругляется: у маски тома — вверху, у вобе — внизу. Маска тома имеет узкий выпуклый лоб, маска вобе — высокий, вогнутый; маска

тома лишена рта и глаз, но имеет резко выраженные надбровные дуги, маска вобе имеет сильно выступающий вперед рот в виде расщепленного пополам цилиндра и шесть пар глаз-цилиндров (без надбровных дуг); короткий нос маски тома резко обрублен и сплюснен у переносицы, нос маски вобе вытянут острой гранью во всю длину личины до ее верхней кромки.

Сравнение этих масок может навести на мысль, что одна из них представляет собой прямую инверсию другой. Однако и та, и другая являются частными вариантами конкретных типов масок тома и вобе, а в стилистическом плане — логическим развитием местных специфических форм. У тома и вобе существует множество вариантов масок описанного типа. Далеко не все они находятся в такой прямой оппозиции, хотя и сохраняют основные особенности своей структуры: маски тома всегда плоские, без рта, с коротким носом и узким нависающим лбом; маски вобе и аналогичные им маски гребо и кру, как правило, имеют вытянутую форму, цилиндрические глаза, рот в виде куба или цилиндра. Взаимовлияния, имеющие место в искусстве обеих школ, как показывают многочисленные примеры, легко устраняют ту контрастность, которая имеет место в приведенном сравнении.

**Стили маконде (Восточная Африка).** У скотоводов-кочевников и пастушеско-земледельческих народов Восточной Африки скульптура занимает меньшее место, чем у народов Западной Африки, Гвинейского побережья и Конголезского бассейна, а стиль масок и статуэток гораздо чаще приобретает мягкий биоморфный характер. Так, маски букоба (западный берег озера Виктория) имеют яйцеобразную форму с гладкой фактурой, круглые глазные отверстия и открытый рот, инкрустированный настоящими зубами. Маски мамбунда (Замбия) изображают лицо старика с нависающим лбом, маленькими, близко посаженными глазами, шарообразными щеками и зубастым ртом, наложенным в виде выступающего прямоугольника.

Скульптура в этом регионе существует и у других народностей, при этом — наиболее полно специфика местных стилей представлена в скульптуре маконде и родственных им народностей: мавиа, макуа, вазо, населяющих южные районы Танзании и север Мозамбика.

Статуи и маски маконде являются вариациями женского образа, в основе которого лежит персонаж этиологической легенды<sup>19</sup>. Этот образ может быть воплощен в фигуре танцовщицы, барельефе на щите, изображающем женскую грудь и живот.

Среди масок, которые почти исключительно антропоморфны, наиболее типична маска-шлем, изображающая лицо с утрированно толстыми, вывернутыми губами, приплюснутым носом и пухлыми щеками. Гротескно-натуралистическую трактовку маски, напоминающей муляж, усиливает раскраска глаз и накладка естественных волос. Стилистическим антиподом масок этого типа являются круглые или яйцеобразные вогнутые личины с длинным, тонким носом, щелевидным ртом и оттопыренными ушами. Среди масок этого стиля встречаются изображения деформированного лица с расположенными на разном уровне ушами и сдвинутыми в противоположные стороны носом и ртом.

Контрастной по характеру образа к этим видам масок и в промежуточной по отношению к ним в стилистическом плане является маска, изображающая удлиненное, овальное лицо с тонким, прямым носом, красиво очерченными дугами бровей, с глазами, прикрытыми длинными густыми ресницами из натуральных волос. Лоб, щеки и подбородок маски украшены концентрическими кругами из стеклянных бус. Помимо двух наиболее известных видов у маконде существуют яйцеобразные маски с длинными заячьими ушами, маски-наголовники, изображающие странное лицо с большими выпученными глазами, коротким и непомерно широким носом, беззубым улыбающимся ртом, а также личины, украшенные сложным рельефом и гравированным узором, напоминающие маски Океании. При этом обилии форм, среди которых встречаются и контрастные (выпукло-вогнутые), скульптура маконде сохраняет определенную стилистическую однородность. Каким бы ни был характер образов, шаржированным или идеализирующим, в основе пластической структуры всегда лежит принцип соподчинения форм, чему соответствует мягкая моделировка — плавность переходов, текучесть линий, округлость объемов.

Этой традиции чужды «кубистические» формы, острые грани, рваные, напряженные ритмы, резкое противопоставление планов — принцип архитектурного построения, отличающий многие школы, но особенно — Западного Судана.

Можно заметить, что во всех случаях, где имеет место стилизация (а она, за редчайшими исключениями, повсеместна), пластическая структура складывается в той или иной мере из элементов, тяготеющих к шару или кубу. В наиболее чистом виде та и другая тенденции выражены, с одной стороны, в искусстве маконде, с другой — дого-

нов (рис. 10, 11). На карте распространения скульптуры это два наиболее удаленных друг от друга пункта.

Морфологический анализ этнических стилей выявляет значение этнодифференцирующей функции, дает представление о ядерных стилях и подстилях, которые обнаруживают системные связи между отдельными художественными традициями (синхронная стилистическая эволюция). Вместе с тем исследование локальной специфики с точки зрения стилистических субстратов (биоморфизм/кристалломорфизм) выявляет контрастные варианты кристалломорфного и биоморфного стилей. Стиль догонов и стиль маконде находятся на полярных точках оси, пересекающей Тропическую Африку с юго-востока на северо-запад. В северо-западном регионе стиль догонов наиболее представительный, но в своем роде не единственный. В определенном аспекте (мера условности) с ним сопоставим стиль восточных соседей догонов бамбара (бамана). В своих обрядах бамбара используют маски-наголовники, увенчанные скульптурой в виде фигуры антилопы или сложной многофигурной композиции из нескольких фигур. В центре такой композиции — они бесконечно разнообразны — всегда ясно читаемый образ антилопы, при том, что геометризация форм может достигать уровня почти полной абстракции. В этом смысле (*количество деформации*) стиль бамбара инвариантен стилю догонов — при отчетливом и локальном своеобразии (*качество деформации*).

Сходство и различие не только искусства, но и мифологии этих народов<sup>20</sup> может быть связано с отдаленной во времени их предполагаемой генетической общностью.

Общее в культуре бамбара и догонов, интегральные параметры стиля — та же мера условности, абстрактный характер образов и, соответственно, мифологических представлений выступают здесь как производное относительно длительной параллельной эволюции обеих традиций. Локальные особенности — как продукт их столь же длительного раздельного существования в условиях взаимодействия и конфронтации.

С другой стороны, биоморфизм у маконде как преобладающий метод трактовки антропоморфных образов коррелирует и с мифологическими представлениями менее абстрактного характера. Женщина, в которую превращается деревянная статуя, вновь возрождается в дереве, сохраняет естественный облик, тогда как у бамбара изобра-



жение божества, воплощающего дух воды Фаро, представлен прямоугольным деревянным брусом.

Следует ли из этого, что решающая роль в стилеобразовании принадлежит в данном случае сюжету-модели, образу реальной женщины?

В приведенных примерах все выглядит так, как если бы такое соответствие существовало: с одной стороны, абстрактный «дух воды», воплощенный в абстрактной форме, с другой — деревянная статуя, она же — женщина, рожающая детей. В действительности для такого вывода нет оснований, так как женские образы в скульптуре Западного Судана (бамбара, догоны и др.) сохраняют черты соответствующих стилей — сухие геометризованные формы, воспроизводящие некую идеальную антропоморфную конструкцию. Точно так же другие сюжеты и другие типы изделий искусства маконде (например, маски, изображающие лицо старика) сохраняют те же биоморфные стилистические особенности, что и женские статуи.

Последнее верно в пределах интегрального стиля искусства традиционного, тоталитарного, но не в отношении конкретных локальных стилей. В искусстве СССР и фашистской Германии мы обнаруживаем общие для них интегральные особенности (набор сюжетов, количественные морфологические параметры), что не стирает до конца качественные стилистические расхождения. Заметим, что как традиционные, так и тоталитарные образования активно противостоят друг другу именно потому, что имеют общую территорию, находятся в одном горизонте, принадлежат культурно-историческим моделям одного и того же типа. Стилистические различия маркируют этническую и идеологическую принадлежность. При этом обнаруженные соответствия по-прежнему не дают ответ на поставленный вопрос, ускользает искомое — момент, инициирующий не факт своеобразия стиля, но — выбор того или иного типа уникальности составляющей стиля, которую мы определяем как *качество деформации*, поскольку то, что объединяет все разнообразие стилей традиционного искусства, с одной стороны, и унифицированные системы тоталитарного искусства, с другой, это, в конечном счете, мера условности (*количество деформации*) — максимальная в первом случае и минимальная — во втором. Соответствующие интегральным стилям наборы сюжетов являются коррелятом не стиля в его особенном выражении, но соответствующих культурно-исторических моделей. В первом случае — заключительной фазы первобытного цикла, которую представляет традиционное искусство (искусство предпись-

менного, предгосударственного периода), во втором — начинающим с нуля новым традициям, ставящим своей целью тотальное обновление человечества.

Возвращаясь к вопросу о роли сюжета в процессе стилеобразования, напомним, что биоморфизм может быть проекцией зооморфных и антропоморфных образов. Как мы видели, именно так выглядит палеолитическая зооморфная живопись, зооморфная и антропоморфная скульптура. Однако стилистические особенности традиционной скульптуры непосредственно не связаны с морфологией изображаемого. Действующий здесь отбор форм, вероятно, наиболее убедительный пример, подтверждающий теорию стилистических субстратов. Одну статуэтку от другой отличают почти абстрактные геометризованные формы, создающие неповторимый рисунок стиля, который маркирует этническую принадлежность изображенного предка<sup>21</sup>.

Подчеркнем отсутствие для родоплеменной скульптуры иных отличительных черт, таких, как сюжет (здесь всегда антропоморфная структура), композиция (здесь всегда фронтальная, статичная иератическая композиция) и даже пропорции, поскольку там, где они нарушены, это всегда преувеличенные размеры головы, отчасти — туловища и укороченные конечности. Избираемый способ геометризации объемов определяет в каждом случае уникальные формы головы и черт лица: глаз, носа, рта, лба, бровей, ушей, щек, иногда волос или головных уборов. Торсу и конечностям уделяется меньше внимания, но немало случаев, когда пластические решения и здесь поражают своей неожиданностью (см., например, африканские статуэтки догонов, кеака, аньянг, баянзи, азанде или женскую статуэтку с ребенком из района Сепик, Новая Гвинея)<sup>22</sup>.

Несмотря на несомненную историческую и известную культурную общность, стили мангбету и азанде обнаруживают резко отличные друг от друга, если не сказать — противостоящие друг другу, тенденции (рис. 12, 13).

Стиль мангбету отличается коренным образом не только от стиля азанде, но и от других стилей этого региона. Статуи предков: мужские и женские фигуры, стоящие в свободных позах, заложив одну руку за спину, имеют правильные пропорции, точны в анатомии, мягко моделированы.

Выразительный внешний признак, позволяющий безошибочно отличать скульптуру мангбету, — вытянутая форма головы, удлинен-

ная высокой цилиндрической прической. Эта форма повторяется в декоративных элементах — бюстах, головах, поясных изображениях, украшающих кубки, арфы и другие предметы. Искусственно удлиненная форма черепа, подчеркнутая соответствующей формой прически, — дополнительный этнический признак мангбету. То есть в этом случае специфическое в искусстве могло бы рассматриваться как прямое отражение этнической специфики. Но это не совсем так, поскольку такие формы черепа и прически — это элементы самой реальности. Сюжет в данном случае адекватно — реалистически — воспроизводит натуру и именно в этой, реалистической, форме (реалистическом восприятии) — специфическая особенность стиля мангбету. В документах XIX века сохранились описания путешественников, отмечавших повышенное внимание мангбету к физической красоте, любовь к макияжу и украшениям. Скульптура реалистического стиля была обнаружена и у соседей мангбету — азанде. Однако выяснилось, что ее изготовителями были мангбету, которые славились в своем регионе как искусные ремесленники и их услугами пользовались правители азанде. Есть признаки того, что мангбету даже составляли особую элитарную группу при дворе воинственных азанде. Это не значит, как считают некоторые авторы, что азанде не имели собственной традиции — своего стиля.

В отличие от стиля мангбету, скульптура азанде не лепится, но строится с использованием рубленых объемов и тектонических сочленений, резких переходов, прямых линий и плоскостей, острых углов. Торс вместе с шеей — ровный, прямой столб. Его завершает плоское лицо, напоминающее маску. Руки — короткие рубленые отростки, ноги массивные с тяжелыми ступнями. Мужские половые признаки подчеркнута гипертрофированны.

В целом столбообразные угловатые статуэтки азанде с резко обозначенными чертами лица, ограниченными формами выглядят рядом с фигурками мангбету жесткими, условными, агрессивными. Их структура построена не на соподчинении объемов, но их противопоставлении.

Отношение инверсии, существующее между стилями мангбету и азанде, по-видимому, следует рассматривать как специфический тип межэтнических взаимовлияний в пространстве интегрального стиля. Аналогичный вариант инверсии мы отметили в отношениях стилей дан/гере (Гвинейское побережье). Тот же тип отношений существует между стилями балуба и басонге (луба и сонге, Заир)<sup>23</sup>.

## Стиль как язык мифа

Как можно видеть из сказанного, у истоков изобразительной традиции в ее начальной фазе стиль подчинен сюжету-модели; деформация в этом случае избирательно акцентирует морфологические особенности самой природы. На ранней стадии — в палеолите — изображения воспроизводят, как правило, образы реальности.

Прямая зависимость стиль/сюжет сохраняется и в мезолите — с той разницей, что здесь стиль — производное не столько статических морфологических, сколько динамических функциональных особенностей сюжета-природы. Деформация используется для визуализации движения, действия — для рассказа о событии («смазанные» силуэты и удлиненные пропорции стреляющих на бегу лучников, расположение фигур рядами друг над другом для передачи последовательных фаз события и т. п.).

В заключительной стадии первобытного цикла, в искусстве предписьменного периода, стиль, берущий на себя символическую функцию, больше не ориентирован на непосредственно воспринимаемый облик вещей, но — на их структурную основу. Синтезирующие образы ритуальных масок воспроизводят созданные ранее образцы. В пространстве родоплеменной культуры локальные стили генерируют противостоящие друг другу ячейки отдельных этнокультурных культур. Конструирование фантастических, как правило зооантропоморфных, образов, большое разнообразие методов деформации, уникальный для каждого стиля (этноса) набор и сочетание сюжетов, способов их пластической трансформации, уникальная для каждого стиля идеопластическая структура, узнаваемая во всех видах скульптуры, будь то статуи, маски, декор бытовых предметов, деталь архитектурного сооружения и т. п., — свидетельствуют, во-первых, об этнокультурных истоках специфики локальных стилей и, во-вторых, об историко-культурном происхождении универсалий общего художественного пространства, объединяющего эти уникальные стили, — пространства, унифицирующего пластическую структуру (см. выше), делающего узнаваемыми интегральные особенности традиционного искусства — особенности скульптуры и наскального искусства предписьменного (идеопластика) предгосударственного (мерцающая государственность) периода.

В исторической ретроспективе изобразительная деятельность, не корректируемая природой, стилистика, утверждающая свои законы

морфологии, обнаруживают связь с периодами стагнации, завершающимися переломными моментами художественной традиции (ср. конвергенцию европейского авангарда и «примитивного» искусства, морфологию традиционных стилей и особенности формотворчества заключительной фазы классической изобразительной традиции). Теми же тенденциями отмечены стили изобразительного искусства заключительной эпохи Древнего мира (эллинизм), завершающего этапа в искусстве Возрождения (маньеризм), последнего в ряду нормативных стилей (барокко). Эти особого рода стилистические изменения, казалось бы, не связаны непосредственно с существенными сдвигами в предметной реальности, тем более — этническим фактором, как составляющими процесса стилеобразования. И все же эти моменты (сюжет и этнос) столь тесно связаны с художественным процессом, что происходящие здесь сдвиги не могут не оказывать косвенного влияния на процесс стилеобразования. Выше было показано, как новые сюжеты обновляют стилистику мезолитического искусства; сходным образом пафос технического прогресса, образы новой реальности (новые сюжеты-модели) формируют стилистику футуризма, кубо-футуризма, конструктивизма, супрематизма. Неизменный характер этнической составляющей, постоянство этого фактора стилеобразования в пределах одной этнокультуры, также требует оговорки. Например, спонтанно возникающая художественная деятельность, направленная на создание «национальных стилей» (в России — с конца XIX века), связана с нарастающим ускорением цивилизационных процессов, нивелирующих национальную специфику.

При этом стилистика футуризма и супрематизма (Боччиони, Маринетти, Малевич...), как и стилистика различных течений примитивизма (Гончарова, Ларионов, Билибин...), использующая определенные наборы сюжетов, не возникает непосредственно из форм реальности. Смыслообразующее начало — сюжет-эйдос (здесь это в первом случае — технический прогресс, будущее — цивилизация, во втором — природное, историческое — культура) ищет адекватные конкретные формы выражения в мифологизации соответствующих сюжетов-моделей. Иначе говоря, самолет и самовар становятся предметами изображения после того, как реализовалось их соответствие *означаемому* — утверждающей себя системе представлений (рационалистической, космополитической или патриархально-патриотической). В каждом случае стиль органично, последовательно и пол-

но выражает эту программу — ее, не лежащее на поверхности, нередко не вполне осознанное, означаемое, а также бессознательное (иррациональное ядро означаемого).

Заслуживают внимания стилистические превращения образа науки, прогресса, индустриализации от А. Менцеля и К. Менье до конструктивизма и социалистического реализма; образа природы, отношения природного и культурного от Констебля и Милле до Ван Гога, Наби и Сезанна; от реализма начала XIX века, утверждающего гармонию, согласное взаимодействие человека и природы, до стилистики экспрессионизма, отражающей драматизм противоречия культурного и природного. Последнее, наиболее остро и глубоко выраженное в литературе С. Киркегором, Ф. Достоевским, Ф. Ницше, не менее остро отображает в искусстве стилистика Э. Мунка, Дж. Энсора, Э.-Л. Кирхнера, П. Филонова. В этих случаях — идет ли речь о гармонии или дисгармонии — стилистическим началом оказывается сюжет-эйдос, голос которого перекрывает и голос модели, и неустранимый национальный акцент. В этом контексте то, что нам видится в искусстве как чужое («неправильное»), не отменяя своего, обогатывает наше мировидение новыми гранями смысла.

Принято думать, что стилистическое своеобразие географически удаленных от нас культур — таких, как Япония, Китай, — закрыто, как закрыт чужой язык, более того — герметично, поскольку подобно эпикантусу имеет природное происхождение. Это верно только отчасти. Закрытая для нас стилистика древнего, ультранового и чужого искусства закрыта в значительной мере не по той причине, что говорит на неизвестном языке, но потому, что раскрывает, показывает *неизвестные нам смыслы известных вещей*.

В отличие от вербального; изобразительный язык универсален. Его элементарный словарь — предметы окружающего мира. Существительное здесь — сюжет, называющий, показывающий объект; все остальные функции, как уже было сказано, выполняет стиль. Сюжет говорит: «гора», стиль: «величественная», «грозная», «мрачная», «великолепная». Сюжет-модель совпадает с сюжетом-эйдосом, когда эта гора — Фудзияма, Арабат или Олимп.

За особенностями локальной стилистики (скульптура майя, готическая скульптура, византийская иконопись, искусство Третьего Рейха) на более глубоком уровне всегда обнаруживается некая универсальная сущность, ее мифологическое метафизическое основание. За реальными местными особенностями восприятия и своеоб-

разием природы, например японского пейзажа, — за влиянием того и другого на стиль японской графики XIX века нельзя не видеть того, что эта графика (при всем ее национальном колорите) воплощает представление о той же самой сущности, которую исследуют пейзажи Констебля, Левитана, Тернера, Коро, Сезанна. Природа для этих художников — одна из ипостасей смысла, феномен, который заключает в себе начало начал. Несмотря на несходство моделей и национальные особенности восприятия, природа с ее «естественным порядком вещей» выступает как последняя инстанция, снимающая непримиримость бытия и небытия, добра и зла.

Сюжет-натура пейзажей японского художника Хиросиге Андо (1787-1858) и пейзажей Левитана различны так же, как русские и японские художественные традиции. Образ вечности и покоя в гравюрах японского художника и в известной картине Левитана — свойство не сюжета, но стиля. Сам же стиль здесь — изобразительная проекция сюжета-эйдоса — рационально-пантеистического восприятия природы. Общее в искусстве XIX века — это то, что природа перестает быть кулисой, декоративным фоном или «естественной средой» и становится одухотворенным феноменом, воплощением непреходящего, внеисторического. Эти символы не лишены национального своеобразия, которое отражает — опосредованно — своеобразие модели («мира»), непосредственно — эйдоса (картины мира).

В японском пейзаже вечность погружена в себя, безразлична к человеку; покой здесь — неизменность сущего — неподвижной линии гор, ритмического рисунка скал и деревьев, ровного тона неба и воды. Русский вариант этой темы, особенности ее стилистики также определяются не особенностями русского ландшафта или национальной изобразительной традиции, но смысловым началом. Вечность левитановского, «Над вечным покоем» — это вечная тайна смерти, а покой здесь — только ее метафора.

Для Констебля — если судить по его высказываниям, — природа прежде всего объект исследования: «...живопись это наука, — говорит он, — и заниматься ей следует так же, как изучают законы природы. Пейзажная живопись в этом случае становится частью натурфилософии, а картины — опытами»<sup>24</sup>. Однако что бы ни думал об этом сам художник, его пейзажи выглядят как гимны могучим силам природы. Стиль Констебля безошибочно узнаваем благодаря только ему свойственной специфической деформации<sup>5</sup> (которую вряд ли

предполагает живопись-исследование). У Констебля стиль заявляет о себе даже в тех случаях, когда картина представляет собой всего лишь фрагмент неба с облаками («Облака», 1822). В его пейзажах с купающимися деревьями, лошадьми, пасущимися коровами, медленно плывущими, освещенными солнцем облаками природа выглядит как источник силы, добра, благополучия, как мастерская, в которой ощущается присутствие ее рачительного хозяина.

Не менее выразительная реалистическая манера Руссо, Добиньи, Коро рисует загадочный, роскошный, влекущий образ нетронутой природы, в которой человек может присутствовать только в виде стаффажа. Романтический образ природы как стихии сумеречной, непредсказуемой, тревожной ярко воспроизводит неожиданный для своего времени стиль Тёрнера. В картинах немецких и австрийских художников природа — воплощение некой идеальной сущности, которая предстает в виде замкнутой на себя, ясной, холодной схемы (Г. Вальдмюллер), покорно ложится к ногам человека (В. фон Коббел), становится метафорой Вечности (Ж.А. Кох, К.Д. Фридрих, Ф.Оливье). Стиль Курбе воссоздает природу как прочный фундамент бытия. Этот образ контрастен тому, который возникает у импрессионистов — с их живописной техникой, растворяющей материальность, весомость и фактуру предметов в мерцающих рефлексах и преломлениях свето-воздушной среды.

Инновации, которые вносит импрессионизм в искусство конца века, — не стилистического, но структурного и технического характера. Серийные штудии Моне, которые выглядят как реализация идеи Констебля, — в действительности свидетельствуют об изменившемся отношении и к живописи, и к природе, которая остается моделью, *изображаемым*, но перестает быть *эйдосом* — означаемым, которым теперь становится внутренний мир человека, жизнь души, ее неповторимые переживания. Природа здесь не цель, но средство, у импрессионистов она становится зеркалом души.

Неоимпрессионисты уходят еще дальше. Внимание пуантилистов сосредоточено на природе в той мере, в какой они находят в ней объект для экспериментального творчества. В частности, их привлекает естественное освещение. Новое отношение к объекту изображения инспирируется стремлением к точности зрительного восприятия цвета — поисками «нового эквивалента точности воспроизведения» — точной фиксации состояний природы. Ключевое понятие здесь не «природа», а «точность». Несмотря на то что речь идет о жи-



вописи, художественном воспроизведении образа, точность здесь не означает точного «попадания в образ», но — претензию на некую научную точность метода, знание законов разложения цвета. Сёра, Синьяк и другие дивизионисты (пуантилисты) называли себя научными импрессионистами (в отличие от своих «романтических» предшественников) и ссылались на научную теорию дополнительных цветов Э.Швейрля.

В этом случае первична мифологизация науки, а не ее практическое применение. Стилеобразующим моментом в искусстве является не техника и формулы — они только средство, т. е. вторичны в отношении мифа — его доминантного образа. В конце века это уже не человек, но наука, с которой связаны теперь все упования (в частности, «научная организация общества» — образ, овладевший коллективным воображением).

Стиль дивизионизма непосредственно вытекает из соответствующего метода, но сам метод и факт извлечения его из исследований в области органической химии — свидетельство непререкаемого авторитета науки. Этот стиль — краткая вспышка в истории искусства — в большей степени знаменует апофеоз науки, нежели достижение живописи.

В картинах Сёра и Синьяка мозаика равномерно наложенных мазков объективно-равнодушно воспроизводит форму и цвет застывших предметов — только их непосредственно зримую фактуру. Дивизионистская живопись одинаково безразлично и точно фиксирует положение предметов, степень и характер освещения, избегая всякого проявления чувства, настроения, оценки, эстетического предпочтения. Человек, отдыхающий на берегу, выглядит таким же неодушевленным объектом, как дерево, маяк, строение; сидящие за утренним чаем мужчина и женщина не более интересны для художника-исследователя, чем сахарница, стоящая на столе, или фикус на фоне окна. Нетрудно понять, что эта готовность скрупулезно сканировать поверхности предметов, отвергая акценты, эмоции и все «недоступное непосредственному опыту», этот пафос объективности и точности — жертвоприношение искусства на алтарь науки.

Как прежде, так и в XX веке, стили тесно связаны со смыслами эпохи, с ее мифом. Если бы не было очевидно (при всей внешней парадоксальности этого явления), что мифом нового времени была (и во многом еще остается) наука, это было бы нетрудно вывести из стилистики авангарда, так как *стиль — означающее мифа*.

На магистральном направлении авангарда после дивизионизма крупнейшее явление — кубизм; наследуют ему футуризм, супрематизм, конструктивизм.

Интеллектуальный продукт мифа Науки — образ научно организованного общества всеобщего благополучия. Этот образ порождает идеи тотального освоения пространства и изгнания природы, создания «единой системы мировой архитектуры» (Малевич). Идеи коллективизма — космополитизма, универсальных ценностей, общедоступного комфорта — выражают себя в простейших геометрических формах, имитирующих условный лаконичный язык науки. Тот же миф науки, который находится у истоков аналитического и синтетического кубизма, вдохновляет неопластицизм (Мондриан, Ван Дусбург) и другие течения геометрической абстракции, общие стилистические черты которых — элементарная геометрическая форма, тектоморфизм, ясная структура, выраженность функции, освобождение от прикладной эстетики, не являющейся свойством структуры самого предмета.

Универсалистская теория и интернациональный стиль конструктивизма, его утопические проекты, воплощавшие фантазм «светлого будущего», получают наибольшее развитие в революционный период в России и исчезают, или трансформируются, в 30-е годы в процессе формирования идеологии реального советского социума, когда несоответствие коммунистического проекта действительности становится очевидно. Функционально обоснованная стилистика конструктивизма, в конкретном воплощении адекватно отражающая возможности науки и техники, приходит в открытое противоречие с жизненными реалиями. Фантазм «светлого будущего» вытесняется идеологией «счастливого настоящего». Этот новый сюжет-эйдос (псевдо-эйдос?) требует иных означающих. Откровенная озабоченность партии проблемами искусства с начала 30-х годов разоблачительна.

Рационалистическому прогрессистскому, научно-индустриально-урбанистическому интернациональному проекту и в жизни и в искусстве изначально противостоит тенденция, выражающая неверие в благотворный характер науки и техники. В искусстве начала века это направление представляют различные формы примитивизма (поучительна трансформация мифа Природы, «естественного порядка вещей», от «добраго дикаря», романтизма и сентиментализма до «голоса крови» и расовой теории фашизма).

У истоков европейского примитивизма — Гоген, Матисс, Дерен, немецкие экспрессионисты (Э.-Л.Кирхнер, Э.Нольде, Э.Хеккель, К.Шмидт-Роттлоф и др.), К.Карра, А.Модильяни и многие другие, творчество которых, сублимируя уроки примитивного (народного, традиционного) искусства, с его естественностью и простотой, парадоксальным образом открывает путь рационалистическому направлению: кубизму, супрематизму, конструктивизму.

Примитивистское искусство рубежа веков находится у истоков двух полярных, противостоящих друг другу направлений искусства XX века, в которых со всей определенностью выражены дихотомия Уникального и Универсального. С точки зрения морфологии ключевой момент — редукция формы, которая в первом случае выглядит как ее опрощение (этическое), во втором как упрощение (эстетическое). Напомним, что обе тенденции вызревают в русской и в целом — в европейской — культуре на протяжении всего XIX века.

В России, как и в других странах, это не линейная эволюция. В повороте к примитивизму в России изначально различаются два противоположных подхода: тот, который имеет своим основанием идею «естественного порядка вещей», другой — идею конструирования новых сущностей — минимизацию формы, усиление ее идеопластической функции.

В другом месте я уже приводил пример этого движения из точки *примитив* творческой эволюции Малевича и Гончаровой. В работах Малевича на выставке «Бубнового валета» в 1910 г. очевидно влияние работ Гончаровой этого времени. Стилистические параллели проявляются в специфической пластике человеческой фигуры («Идущий», Малевич, 1910). При этом дальнейшая эволюция Гончаровой и Малевича показывает, что сходство их ранних работ — эмбриональное сходство. Здесь из одного и того же пункта начинают движение диаметрально противоположные тенденции. Та, к которой принадлежит творчество Гончаровой, будет опираться на народное искусство, национальные традиции, мифологические образы, другая вдохновляется идеей научно-технического прогресса, универсальных ценностей коллективизма — космополитической цивилизации.

В 1920 г. в Петербурге был издан перевод первой части «Истории стилей» немецкого искусствоведа Кон-Винера. Концепция Кон-Винера описывает два типа стилей: стили конструктивные (тектонические) и деструктивные. «Тектонический стиль, — пишет Кон-Ви-

нер<sup>26</sup>, — создается всегда самым сильным народом своего времени; сообразно с местными племенными особенностями он вырабатывает в нем разнообразные характерные отличия. В стилях, лишенных тектонического чувства, заложена, наоборот, нивелирующая интернациональная тенденция. Возможно, что такие стили и возникают именно благодаря этой тенденции...». И далее: «Всякому тектоническому стилю присуще нечто демократическое... Деструктивный богатый орнаментикой стиль, совершенно наоборот, позволяет пользоваться своей красотой лишь достаточным классам...

Из этого вытекает, согласно историческому опыту, тот факт, что свободные народы и в культурном отношении являются более сильными. Но если принять в соображение то обстоятельство, что деструктивные и конструктивные стили чередуются с неизменной последовательностью, то нужно будет предположить, что именно здесь находится тот пункт, в котором законы истории искусства переходят в общие законы истории человечества».

Теория Кон-Винера с некоторыми отступлениями отражает этноцентрические взгляды, набирающие силу в Германии с середины XIX века (попутно заметим, что представление о чередовании «деструктивных» и «конструктивных» стилей положено в основу концепции фундаментального и обстоятельного по охвату материала современного исследования — «Стили в искусстве»<sup>27</sup>). Книга Кон-Винера интересна тем, что в ней на уровне теории отчетливо проявляется та дихотомия, которая в искусстве отделяет рациональное от интуитивного (например, кубизм от фовизма, конструктивизм от экспрессионизма и т. д.) и которая отражается в колебаниях автора, хотя и склонного к признанию первичности природного, однако неоднократно делающего оговорки в пользу «культурных течений самой жизни».

Отвергая один за другим различные факторы художественного творчества (среди них — техника, материал и т. д.), не находя в них решающего момента стилеобразования, автор заканчивает тем, что находит истоки «здоровых тектонических (конструктивистских) тенденций» в «местных племенных (т. е. этнических. — *В. М.*) особенностях», видя в них достоинство «сильного народа». Разрушение же здоровых тектонических стилей, по его мнению, связано с «нивелирующей интернациональной тенденцией» (заметим, что последнее соображение было высказано автором в момент становления самого интернационального и в то же время самого тектонического стиля — конструктивизма).

Таким образом, автор «Истории стилей» в конце концов выбирает *природное*, что соответствует в этот момент в Германии идеологии нарождающегося нацизма (противоположную — интернациональную позицию в это время занимала коммунистическая идеология).

Только поверхностный подход позволяет прийти к «окончательному» решению в подобных вопросах. При ближайшем рассмотрении оказывается, что коллизия между «природным» и «культурным» в человеке и обществе лежит в основании едва ли не всех неразрешимых конфликтов и противоречий. В конечном счете эта фундаментальная дилемма означает необходимость выбора между *жизнью* уникального конкретного *смертного* и *бессмертием* универсального всеобщего *абстрактного* (ср. знаменитое «или-или» Киркегора, его «эстетическое» и «этическое» — драматическое столкновение «непосредственного» и абстрактных этических требований Абсолюта, утверждающего себя через отчаяние и насилие над естеством. Вера тем фанатичнее, чем острее лежащие под ней сомнения).

В искусстве рациональное и интуитивное не всегда обозначены так отчетливо, как в названных выше случаях — в частности, в случае Гончаровой и Малевича, творчество которых имеет общую отправную точку. Однако в идеологии и политике на уровне «жизненных практик» этот выбор, в сущности, оказывается выбором между фантомами Будущего (коммунизм, покорение природы, научная организация экономики и т. п.) и Прошлого (миф, история, национальные корни и т. п.).

Мы никогда не узнаем (надо надеяться), как выглядит подлинный стилистический императив мифов Будущего и Прошлого. Стили обеих тоталитарных идеологий не достигли зрелости. Если в этом случае вообще правомерно говорить о стилях, поскольку и «социалистический реализм», и «принципы фюрера» представляют собой в действительности систему запретов и предписаний — наборы рекомендованных сюжетов с жесткой ориентацией на их натуралистическую трактовку. Сходство советского и фашистского искусства, о котором сказано гораздо больше, чем об их различии, объясняется тем, что обе идеологии *обращаются к массам*. Вожди, имевшие ограниченное представление об искусстве, были озабочены, прежде всего, загрузкой художника идеологическими штампами. Стил в этом случае напрямую подчинен функциям этатизированного искусства. Становление «социалистического реализма», которое воспринимается, прежде всего, как внедрение натуралистической формы, есть в

действительности предписание не выходить за рамки точно определенных сюжетов. Искусство, которое якобы «отображает жизнь», не может быть ничем иным, как симуляцией реализма. Соответствие некоему неписаному сценарию соблюдалось неукоснительно: советское искусство 30-70-х годов рисует в добротной реалистической манере жизнь людей, события, которые как бы были, но которых в действительности все-таки никогда не было. То обстоятельство, что каждому официальному художнику была известна эта нереальная страна до мельчайших деталей, свидетельствует о первичности сюжета-эйдоса. В создании панорамы этой фантастической страны независимо друг от друга участвовало не одно поколение художников советских республик. Если вдуматься, эта работа — не менее таинственная, чем та, которой занимались скульпторы и живописцы буддийских храмов и египетских пирамид, которые также имели детальное системное представление о «реалиях» потустороннего мира и изображали их *как бы с натуры*.

Я многократно непосредственно наблюдал, как создавались подобные образы несуществующей реальности. Внешне эта работа выглядела вполне буднично. Художники — это были студенты-дипломники и аспиранты Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина Академии художеств СССР начала 1950-х годов — должны были выбрать тему из неписаного, но всем известного строго регламентированного набора. После выбора «актуальной» темы и сюжета-модели, который не мог быть ни отображением содержательного аспекта реальности, ни отходом от реалистической формы, начиналась работа над композицией. Сначала — подмалевок, в котором угадываются очертания фигур, затем этюды, в которых прорабатываются отдельные фрагменты. В процессе работы появляются «говорящие» детали, усиливается эффект достоверности происходящего. Очертания *означаемого* появляются уже в самом начале — в момент работы над композицией, которая строится как мизансцена.

Пример: дипломная работа 1951 года, картина Д.П.Кормилициной «Сталинский план — в жизнь». В абстрактном полусельском-полугородском интерьере вокруг письменного стола компактная группа из семи человек, в которой представлены едва ли не все слои и возрастные группы населения. На столе разложены карты и чертежная доска. В центре пирамидальной композиции идеальный герой — молодой, целеустремленный, дисциплинированный, образованный,

опрятный, в костюме, белой рубашке с галстуком и авторучкой в кармане пиджака. Энергичным указующим жестом правой руки привлекает внимание присутствующих к чертежной доске. Как и полагается в постановочной декорации, здесь нет ни одной неработающей детали: на первом плане стул, на котором лежит открытая полевая сумка с книгами, сверху рулон чертежной бумаги, на спинку стула опирается рука сидящей рядом напряженно слушающей женщины, на запястье — ручные часы, на стене — барометр, на полке — радиоприемник, на окне — цветы, тюлевые занавески. Все это, вместе с высоким окном, городскими стульями, письменным столом, плакатами, картами на столе — признаки высокой культуры. Их присутствие здесь — лучшее доказательство их отсутствия в реальности — в той реальности, с которой знаком автор картины.

Все семиотические уровни этого скромного произведения определяет, безусловно, тот же сюжет-эйдос, который вдохновляет в это время все советское искусство: синтетический образ счастливого настоящего и еще более счастливого будущего, которые сливаются с образом вождя. Сталин присутствует в картине в названии сюжета, в виде портрета над головами действующих лиц и как центр композиции. Здесь — это чертежная доска, олицетворяющая планы вождя, к которой сходятся смысловые линии сюжета. Портрет Сталина — возможно, единственная деталь, которая осталась бы на месте в случае совмещения этой мизансцены с реальностью конца 40-х — начала 50-х годов.

Чтобы было очевидно, что речь идет о типологии, приведу еще одну дипломную работу того же, 1951, года. Картина «Обмен стахановским опытом» (А.П.Левитин) изображает заводской цех. На первом плане — группа из восьми человек, в центре — молодой человек, целеустремленный, высоколобый, с орлиным взглядом и с тем же энергичным указующим жестом. Вокруг соответствующие «говорящие» детали: станки, стальные болванки, металлическая стружка, готовые изделия. В глубине перспективы на стенде с красными знаменами — профиль вождя.

Конечно, искусство во все времена отражало не мир, но картину мира; сюжет-эйдос — это проекция идеала, лежащего за пределами реальности. Но в этом случае идеал и реальность (советская реальность) совпадают — должны совпадать. Художник знал, что в этой реальности не могло быть ничего горького, печального, непоправимого, трагического, ужасного, тяжелого, невыносимого — никаких

тягот, нищеты, противоречий, несправедливостей, обездоленных, обиженных, угнетенных, задавленных нуждой, отчаявшихся — даже обычной смерти и болезней. Поскольку в данном случае речь идет о своего рода симпатической магии, изображаемое должно было быть по форме практически неотлично от реальности, отсюда — псевдо-натуралистический стиль социалистического реализма.

Примеры классического искусства показывают, что стиль во всех случаях, от Древнего Египта до эпохи Просвещения, есть изобразительная (пластическая, колористическая) проекция духовных (миф), генетических и материальных (предметный мир) устремлений социума. Установка на имитацию жизни, предметной реальности (в палеолите — это также заклятие конкретного изображаемого объекта) объясняет стилистическую инфантильность тоталитарного искусства. Здесь объектом воздействия — как вообще и конечной целью человеческой деятельности при социализме — является «повседневная реальность». Особенность советского и палеолитического художника в том, что их идеал конкретен, материален (идеальны средства его достижения). «Поправки», которые вносит тоталитарный художник в изображаемую реальность, — это то же самое заклятие, которое подобным же способом (знаки стрелы, руки и т. п.) производит первобытный художник. Для того, чтобы такое заклятие было действенным, необходимо по возможности точно воспроизвести присутствие закливаемого объекта. Это обстоятельство, эта особенность симпатической магии формирует стилистический императив и первобытного, и тоталитарного искусства.

В момент абсолютного господства идеологии присутствие стиля-как-деформации становится минимальным. Есть нечто почти мистическое в том, как внезапно угасают все творческие индивидуальности и направления, включая такие мощные светильники оригинального стиля, как Татлин и Малевич. Их стили с начала 30-х годов меняются до неузнаваемости. Точнее было бы сказать — стиль умирает. Следовало бы детально проанализировать в каждом конкретном случае внешние и внутренние мотивы этого превращения, чтобы уяснить, в какой мере оно — плод прямого политического и экономического давления. Приход новой власти — это очевидно — перекрывает неудобным художникам источники существования (особенно наглядно это происходит в Германии). Но, по-видимому, не только этот грозный аргумент гасит творческое начало. В какой-то мере, возможно, его парализует становление нового сюжета-эйдоса,



который, отрицая саму идею индивидуального творчества, перекрывает прежние его истоки. Это не утверждение, а вопрос, так как при первой возможности творчество *возвращается в свое русло* — причем именно в то место, где оно было остановлено. По-видимому, художественное творчество, как и мысль, можно остановить, переориентировать, но только на время. Опыт показывает, что насилие не разрушает до конца его подлинное сущностное начало. В нашем случае оно сохранялось десятилетиями в латентном состоянии и оживало при малейшем ослаблении идеологических пут.

Уже через несколько месяцев после начала хрущевской оттепели на выставках появились неординарные работы, выделявшиеся, прежде всего, именно стилем. В это время появились художники, которые обратились к запретным темам (например, И.Глазунов). Однако гонениям подверглись именно «формалисты». Скандал, разразившийся на манежной выставке тридцатилетия МОСХ (1962), был вызван *стилистическими расхождениями* партии и искусства. Первый в истории советского государства открытый антиправительственный мятеж был связан с императивом стиля — ожившим и заявившим о себе.

Стилистический анализ первобытного искусства — палеолитических, мезолитических, неолитических (включая современные традиционные) изображений позволяет заключить, что стиль в изобразительном искусстве, на элементарном морфологическом уровне представляющий собой степень и качество деформации, — неотъемлемое свойство изображения.

Деформация может быть преднамеренной, нормативной, бессознательной. Факторы стилеобразования рассматривались с точки зрения изображаемого (сюжет-модель, сюжет-эйдос) и изображающего (этнос).

Натурализм палеолитических образов, гипертрофирующая соматичность стиля, подчеркивающая особенности самой модели, свидетельствуют о первичности стадияльно-антропологического, о стихийном характере палеолитического стиля, который сохраняет свои основные черты от Пиренеев до Урала. Результатом деформации, акцентирующей особенности самой модели, является подчеркнутый биоморфизм палеолитического стиля. Его другая особенность — натурализм — связана, очевидно, с ритуальным тотемическим назначением изображений.

Максимального разнообразия и семиотической насыщенности процесс стилиобразования достигает в заключительной фазе первобытного цикла — в традиционном искусстве, в апогее центростремительных тенденций, делающих стиль инструментом противостояния этнических культур (рис. 14). Интегральные черты традиционной культуры — та же структура, лежащая в основе ритуальных масок, статуй, — соответствуют определенной историко-культурной общности, а ее локальные варианты выглядят как идеопластическая проекция генетического кода конкретного этноса, его мифологических представлений.

Миф, мифологическое не может быть выражено иначе как в художественной форме. Миф живет в искусстве в пространстве своего стиля. Способы стилизации (тот или иной тип композиции, колорит, предпочтение, отдаваемое тем или иным стилистическим субстратам) имеют прямое отношение к содержанию мифа, к его существенным характеристикам и могут быть прочитаны непосредственно в той мере, в какой не являются конвенциональными. Так, стиль (способ деформации) может ассоциироваться с физиологическим вожделем (палеолит), с гармонией идеального и материального (античность), с напряженной устремленностью к идеальному (Древний Египет, Средневековье).

Стилистически меняющийся образ человека, природы, появление в искусстве определенных акцентируемых вещей и явлений отражают трансформацию Представления. Нынешнее открытое пространство стиля (смысла) — вызов, обращенный к свободе выбора, *свободе воли*.

## Примечания

<sup>1</sup> *Мириманов В.* Взаимодействие культур // Африка. Встреча цивилизаций. М., 1970. С. 394, 385.

<sup>2</sup> Можно предположить, что то, что недавно было названо «концом истории», означает переход в такое состояние, где консолидирующую функцию берут на себя всевозможные глобальные инфраструктуры современной цивилизации, которые переходят в состояние самодостаточности, приобретая свой, отдельный от человека смысл, а также, возможно, и свое лицо, которое проявится со временем в макроисторическом плане.

Понятие *интегральный стиль* подразумевает четко вербализуемые структурные признаки, общие для искусства определенной эпохи, цивилизации, социума (палеолит, Возрождение, тоталитарные социумы). Интегральный стиль (например, мезолитический или готический) предполагает, как правило, существование *локальных стилей*, представляющих обособленные географические, этнические, национальные, историко-культурные и т. п. традиции в общем пространстве *интегрального стиля*.

<sup>4</sup> См.: *Мириманов В.* Искусство и Миф. М., 1997. С. 10—11.

<sup>5</sup> Сегодняшний взгляд на этот феномен можно сравнить с еще сравнительно недавним отношением к мифу.

<sup>6</sup> См.: *Мириманов В.* Искусство Тропической Африки. М., 1986. С. 155.

<sup>7</sup> См.: *Мириманов В.* Там же.

<sup>8</sup> См.: *Мириманов В.* Изображение и стиль. М., 1998. С. 52 (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 23).

<sup>9</sup> Слово *сюжет* используется здесь в двух значениях: 1) в обычном смысле — для обозначения изображаемого предмета, явления (в форме — *сюжет-модель*) и 2) для обозначения субстанциальной идеи-идеала эпохи, культуры, цивилизации, социума, который ищет адекватную форму образно-художественного выражения (в форме — *сюжет-эйдос*).

<sup>10</sup> Dictionnaire des civilisations africaines. Paris, 1968. P. 146

<sup>11</sup> До тех пор, пока они не становятся элементарной схемой, знаком.

<sup>12</sup> Мотивы любви и питания едва ли не взаимозаменяемы в следующем эпизоде из эккермановских «Разговоров с Гёте»: «На днях мне подарили гнездо с птенцами славки, — пишет Эккерман, — а также мать, пойманную на обмазанный клеем прутик. Я с удивлением наблюдал, что птица продолжала приносить пищу своим птенцам в комнату и, выпущенная из окна, всякий раз возвращалась к ним. Эта материнская любовь, превозмогшая опасность и тяготы плена, растрогала меня до глубины души, и сегодня я поведал Гёте о своем удивлении. — Чудак человек! — многозначительно усмехнувшись, сказал он. — Верили бы в Бога, и вам не пришлось бы удивляться. <...> божественная сила разлита повсюду, и повсюду властвует вечная любовь». И далее — по поводу Мироновой коровы с сосущим ее теленком: «Вот, собственно, наивысший символ, — сказал Гёте, — прекрасное воплощение начала, на котором зиждется мир, — принципа питания, насквозь проникающего природу. Такие произведения я считаю истинным символом вездесущего Бога» (*Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте. Ереван, 1988. С. 428).

<sup>13</sup> *Schweinfurt G.* Arts africanæ. Leipzig; London, 1875.

<sup>14</sup> Догоны (респ. Мали) — преимущественно земледельцы и скотоводы. Селения догонов располагаются в районе Бандиагары, у подножия скали-

стых осыпей, на которых сохранились конические постройки их легендарных предшественников — теллем.

Символическое значение этой венчающей маску формы, каната, интерпретируется по-разному. М.Гриоль считает ее символом космического порядка; другие видят в ней священную птицу с распростертыми крыльями, фигуру верховного божества в акте созидания; по Кьерсмейеру, это символ крокодила, на спине которого, по преданию, догоны переплыли Нигер во время их исхода из «страны манде».

<sup>16</sup> Ж.Деланж видит причину ускоренной эволюции в том, что изготовители масок здесь чаще всего их носители — члены ава, а не кузнецы, которые являются потомственными ремесленниками и по установившейся традиции наряду со своим основным делом обычно занимаются изготовлением скульптуры.

<sup>17</sup> На этом принципе основан опыт классификации скульптуры, принадлежащий Ж.Лоду. В результате стилистического анализа 164 статуэток он нашел возможным распределить их на несколько групп в зависимости от степени соответствия фигуры превонаначальному объему заготовки.

<sup>18</sup> Образ жизни, социальная структура, верования дан и гере имеют много общего: исторические судьбы и язык этих народностей различны. Дан (общая численность более восьмисот тысяч человек) населяют районы Ман и Данане в верховьях рек Но и Кавалли, близ границы Кот Дивуар с Либерией. Они говорят на языке подгруппы манде, что соотносится с местной версией, согласно которой несколько столетий назад они прибыли с севера, из района саванн.

<sup>19</sup> Легенда повествует о том, что однажды в густом лесу, на равнине появился человек, который никогда не мылся и почти ничего не ел и не пил. Он вырезал из ствола дерева женскую статую и с тех пор с ней не расставался. Как-то ночью статуя ожила, и они отправились к реке, где женщина родила мертвого ребенка. После этого они ушли в глубь долины, и там женщина снова родила мертвого ребенка. Тогда они вернулись в лес, на равнину, и здесь у них родились здоровые дети. От потомства этой пары произошли маконде (См.: *Delange J. Arts et peuples d'Afrique Noire. Paris, 1967. P. 183.*)

<sup>20</sup> См.: *Котляр Е.С. Бамбара мифология. Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980. С. 160,161.*

<sup>21</sup> В некоторых случаях такие статуи могут быть снабжены дополнительными элементами (особой формы татуировка, скарификации, украшения), подчеркивающими их этническое происхождение и принадлежность к определенному социальному слою.

<sup>22</sup> *Мириманов В.Б. Искусство Тропической Африки. М., 1986. Илл. 39, XXI, XXII. С. 321, 381. Он же. Этнография и искусство Океании. Каталог выставки. М., 1985. Илл. 79. С. 118.*

<sup>23</sup> *Мириманов В.Б.* Там же. С. 138-141.

<sup>24</sup> *L'art du monde.* Lausanne, 1970. Vol. 15. P. 63.

Можно заметить, что по типу стиль Констебля — ярко выраженный «биоморфизм» (См.: *Мириманов В.* Изображение и стиль. М., 1998).

<sup>26</sup> Недавно вышло новое издание: *Кон-Винер.* История стилей изобразительных искусств. М., 1998. С. 216.

<sup>27</sup> *Власов В.Г.* Стили в искусстве. СПб, 1998.

## Список иллюстраций

Рис. 1. *Bubalus antiquus.* Петроглиф. Сахарский Атлас

Рис. 2. Слон. Петроглиф. Ин-Галгуен, Феццан

Рис. 3. Фигуры двух жирафа, перекрывающие фигуру слона. Петроглиф. Матенду, Феццан, Сахара

Рис. 4. Быки. Петроглиф. Сахарский Атлас

Рис. 5. Сцена загонной охоты. Наскальная живопись. Валлторта, Восточная Испания

Рис. 6. Лучники. Наскальная живопись. Каstellон, Восточная Испания

Рис. 7. Сцена сражения. Наскальная живопись. Драконовы горы, Южная Африка

Рис. 8. Женская статуэтка. Ментон, Приморские Альпы, Франция

Рис. 9. Лошадь и бизон. Рельеф. Рок-де-Сер, Шарант, Франция

Рис. 10. Маска. Дерево, нар. маконде, Мозамбик

Рис. 11. Маска. Дерево, нар. догон, Мали

Рис. 12. Статуэтка. Дерево, нар. мангбету, Заир

Рис. 13. Статуэтка. Дерево, нар. азанде, Заир

Рис. 14. Маска. Раскрашенное дерево, нар. вабембе, Заир

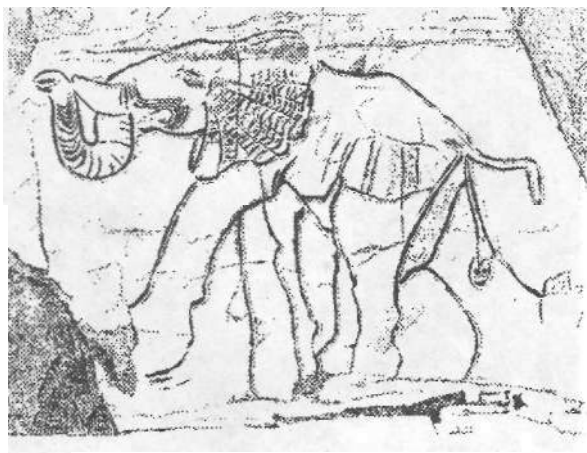
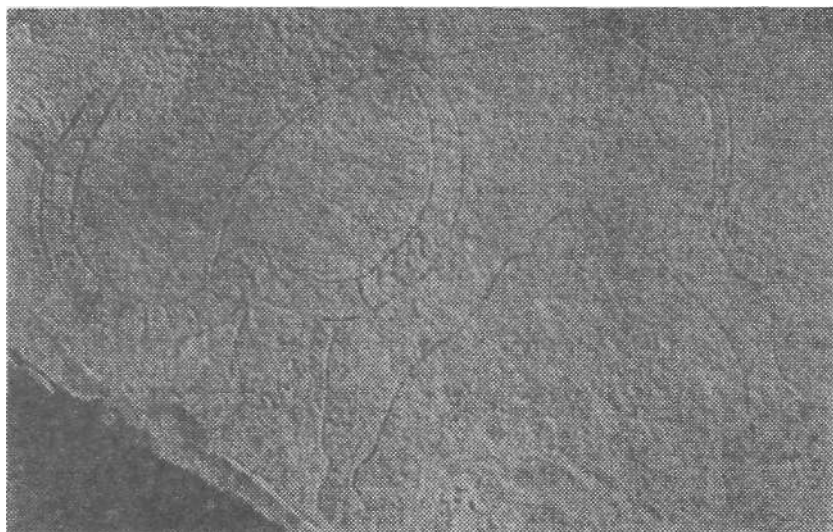


Рис. 1

Рис.2

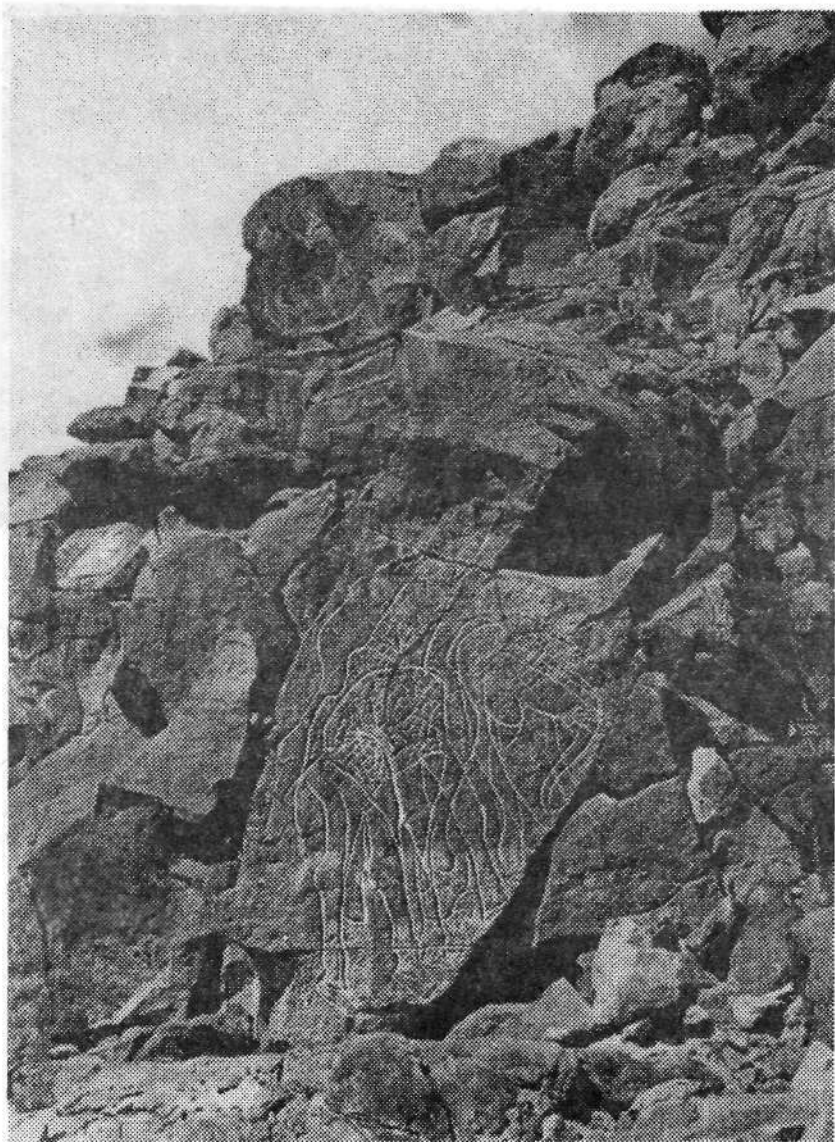


Рис.3

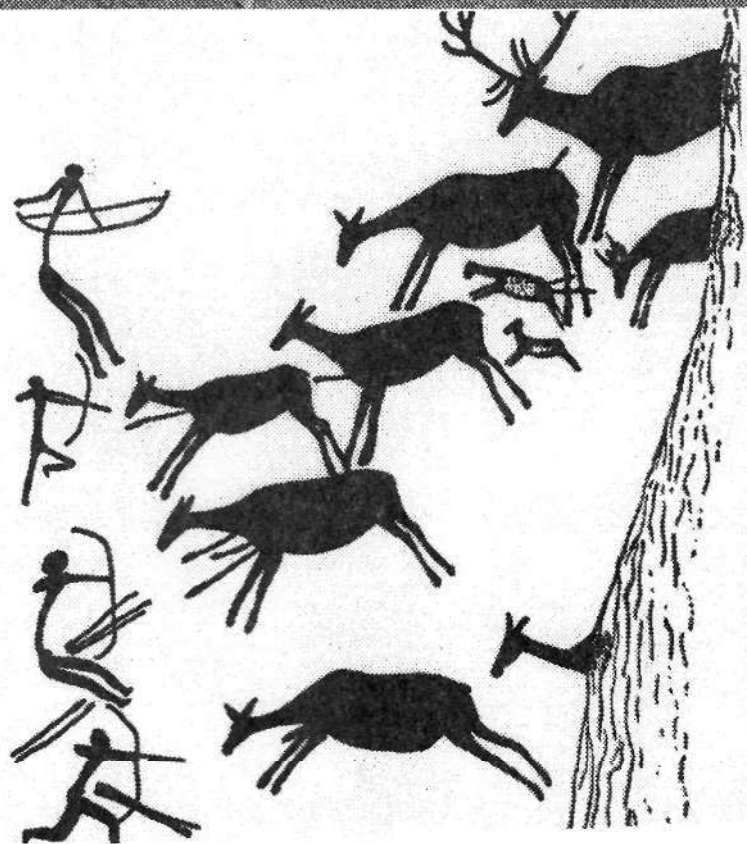


Рис.4

Рис.5



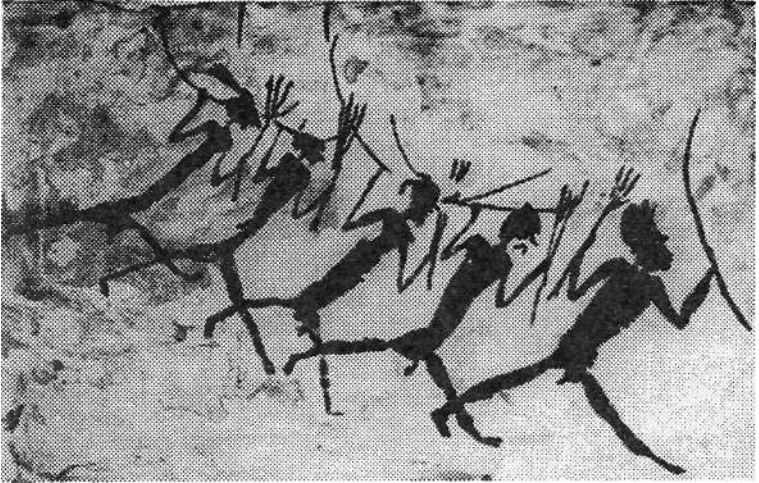


Рис.6

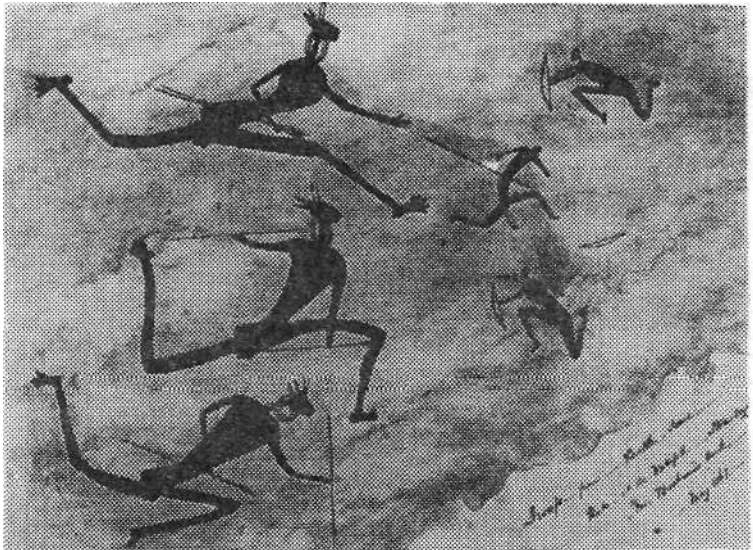


Рис.7



Рис.8



Рис.9



Рис. 10

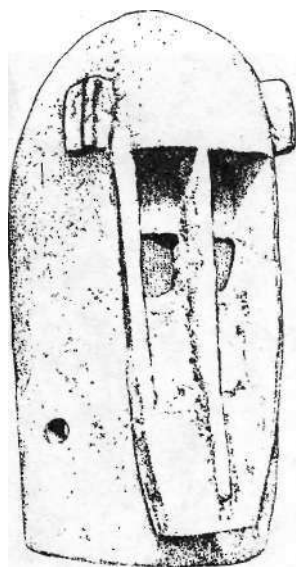


Рис. 11

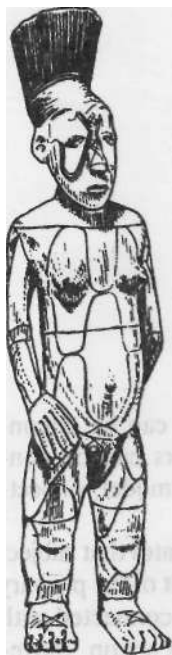


Рис. 12



Рис. 13



Рис. 14

# Summary

*V.B.Mirimanov*

## SOURCES OF STYLE

The deformation that defines the parameters of style can be unconscious, premeditated, or normative. Style-forming factors can be considered from the point of view of what is depicted (subject model, subject-eidos), and who is the depicter.

Hypertrophied biomorphism of paleolithic images indicates that subject and elementary instincts are paramount in the establishment of the primary forms of primordial art. The style of mesolithic art is also connected with the particularities of what is depicted, which in this case is action, movement, event. In the final phase of the primordial cycle, in neolithic and traditional art (before the writing period), stylistic differentiation achieves functional meaning, and deformation reaches its semiotic peak.

Ideoplastic forms of traditional art — unique tribal styles — fulfil ethnodifferential functions and communicate mythological concepts. To the extent in which ideoplastic structure is not conventional, it allows for spontaneous perceptions. Style can be associated with physiological desire (paleolithic images), with the harmony of the material and the ideal (antiquity), with an intense idealistic tendency (Ancient Egypt, Middle ages) etc.

The stylistic metamorphosis of the image is the face of meaning.