



Научная статья  
УДК 7.01:7.031  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.017

## Загадка первобытного искусства: *Restauratio Magna*



Арсланов Виктор Григорьевич

*Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация*  
*arsviktor@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5020-5985>, SPIN-код (Science Index): 6981-8314*

**Аннотация.** Статья посвящена осмыслению концепции первобытного искусства в рамках «течения» Михаила Лифшица и Дьёрдя Лукача. Эти создатели марксистской эстетики резко критиковали «советское» искусствознание и советскую философию, считая их карикатурой на марксизм. Ожесточенная полемика «течения» Лифшица — Лукача с вульгарным марксизмом и руководством Союза писателей СССР (А.А. Фадеевым, В.В. Ермиловым и др.) привела к фактическому исключению на долгие годы Лифшица, Лукача и других представителей «течения» из литературной и общественной жизни СССР. Книги Лукача, издававшиеся за рубежом, вплоть до середины 1980-х годов были недоступны советскому читателю, а главные философские идеи Лифшица, его онтогносеология и программа *Restauratio Magna*, стали известны только после кончины автора и публикации ряда книг из его обширного архива. Одной из первых посмертных публикаций стала книга Мих. Лифшица «Поэтическая справедливость» (1993), в которой излагалась концепция первобытного искусства, полемичная по отношению к представлениям об этом искусстве в советском и зарубежном искусствознании. В настоящей статье содержится аналитический обзор идей «течения» о первобытном искусстве и искусстве вообще как своеобразной «эвокации», то есть практике возрождения идеального начала бытия — «великого восстановления» (*Restauratio Magna*) человека и преображенной природы.

**Ключевые слова:** философия искусства, мимезис, *Restauratio Magna*, эвокация, первобытное искусство, мифология, марксизм

**Для цитирования:** Арсланов В.Г. Загадка первобытного искусства: *Restauratio Magna* // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 286–297.

<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.017>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1291>.

Original article

## The mystery of primitive art: Restauratio Magna

Victor G. Arslanov

*Russian Academy of Arts, Moscow, Russia**arsviktor@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5020-5985>, SPIN-code (Science Index): 6981-8314*

**Abstract.** The article examines the concept of primitive art within the framework of the “current” (techenie) associated with Mikhail Lifshitz and György Lukács, who are considered founders of Marxist aesthetics. They strongly criticized “Soviet” art history and Soviet philosophy, viewing them as a caricature of Marxism. The fierce polemics of the Lifshitz–Lukács current against “vulgar Marxism” and the leadership of the Union of Soviet Writers (A.A. Fadeyev, V.V. Ermilov, et al.) led to the effective exclusion of Lifshitz, Lukács, and other members of the group from the literary and public life of the USSR for many years. Lukács’s works, published abroad, were not accessible to Soviet readers until the mid-1980s, while Lifshitz’s primary philosophical ideas, including his ontognoseology and the Restauratio Magna programme, were only known after his death and the publication of several volumes from his extensive estate. One of the first posthumous publications was Lifshitz’s book *Poetic Justice* (1993), which set forth a conception of primitive art that stood in polemical opposition to the prevailing views of both Soviet and foreign art history. This article provides an analytical review of the “current’s” ideas on primitive art and art in general as a form of “evocation” — a practice of reviving the ideal principle of being: the “Great restoration” (Restauratio Magna) of man and a transfigured nature.

**Keywords:** Philosophy of art, mimesis, Restauratio Magna, evocation, primitive art, mythology, Marxism

**For citation:** Arslanov, V.G. (2026) ‘The mystery of primitive art: Restauratio Magna’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 286–297. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.017.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1291>. (In Russ.)

### Введение

Когда была открыта наскальная живопись эпохи палеолита, специалисты не поверили, что возможно, как подчеркивал Д. Лукач, столь «неожиданное, порой даже ошеломляющее совершенство в некоторых областях художественной деятельности уже на начальных стадиях развития (пещерная живопись на юге Франции, некоторые первобытные орнаменты и т.д.)» [1, с. 167]. Но что же увидели искусствоведы в искусстве палеолита, когда была доказана его подлинность? Главным объектом изображения древнейшего искусства оказался не человек, а животное. Причем, как правило, то, на которое человек охотился — и которое поедал.

«Что же в том удивительного?» — говорило советское марксистское и сугубо, естественно, материалистическое искусствознание. Древний человек вынужден был заниматься главным для него

делом — добычей пищи. Изображения животных служили мишенью для метания копий, а поскольку люди были еще глупы и верили в духов, то эти изображения являлись формой древней магии, фантастическим средством для обеспечения успешной охоты. Ну еще, пожалуй, и зачаточной формой познания окружающего мира: «древние изображения на стенах пещер — способ передачи информации», — глубокомысленно замечают современные искусствоведы.

Однако такова точка зрения вовсе не марксистского и не советского в строгом смысле слова, а псевдомарксистского искусствознания — так объявило т.н. философско-эстетическое «течение», возникшее в СССР в 1930-х годах. Это то самое «течение», которое в лице Михаила Лифшица и Дьёрдя Лукача обнаружило, что у Маркса был свой взгляд на искусство, возрождающий на материалистической основе платоновскую идею

мимезиса. «Течение» Лифшица — Лукача<sup>1</sup> (литературоведы, эстетики, искусствоведы, среди которых — И.А. Сац, В.Б. Александров, Е.Ф. Усиевич; к «течению» примыкал писатель А. Платонов, под влиянием его идей до конца своей жизни находился А.Т. Твардовский) выдвинуло программу, названную Лифшицем *Restauratio Magna* — великое восстановление классики, от которой Европа стала отворачиваться, по словам Герцена и Достоевского, еще в XIX веке. Программа *Restauratio Magna* не сводилась к идее возрождения утраченной классической культуры: речь шла о возвращении к забытой человечеством и якобы покоренной им природе, причем природе преображенной, по-человечески совершенной и при этом бесконечно превосходящей человека. «Течение» открыло, что эта грандиозная программа «великого восстановления» — суть классической концепции мимезиса и всякого подлинного искусства. Может быть, наиболее парадоксальное и вместе с тем яркое и убедительное «великое восстановление» единства человека и природы, первое в истории человечества, свершилось, согласно Мих. Лифшицу, в искусстве палеолита и в древней мифологии.

### Дух и буква вещей

«Ископаемый марксист-догматик» (так назвал Мих. Лифшица А. Солженицын в своей книге «Бодался теленок с дубом») более чем скептически относился к «материалистической» и якобы марксистской идее советской философии и эстетики, будто был такой, самый ранний период в истории человечества, когда люди не знали ни религии, ни мифологии, ни магии, о чем, в частности, свидетельствуют обширные маргиналии Лифшица на книге В.Ф. Зыбковца «Дорелигиозная эпоха». Автор книги в подтверждение своего тезиса о том, что первоначально человечество не знало религии, приводит свидетельство Дарвина о быте и нравах жителей Огненной Земли: «Мы не могли найти у огнеземельцев даже следа веры в то, что мы назвали бы божеством; не нашли и следа религиозных обрядов. Туземец Джемми Беттон гордо хвастал тем, что в его стране нет черта» [2, с. 21]. Выделив последнюю фразу, Мих. Лифшиц на полях книги Зыбковца пишет: «Старик Дарвин не замечает, что это хвастовство — яркое доказательство веры в черта»<sup>2</sup>.

Лифшиц полагает, что религиозно-мифологические и магические представления древних людей тесно связаны с пробуждением человеческого сознания. Дело в том, что, согласно

Мих. Лифшицу, уже на заре человеческой истории люди поняли, может быть, самое главное, что вообще должен понять человек: они провели границу между буквой — и духом вещей. Нигилистический атеизм не имеет ничего общего с марксизмом. Французские экзистенциалисты, по мнению Лифшица, «были отчасти правы против *gottlosen Marxismus*» [3, с. 220] (лишенный Бога марксизм. — Прим. В. А.).

В полемике с вульгарным марксизмом Лифшиц решительно не был согласен с тем, что возникновение искусства у древних людей имело исключительно утилитарные причины и служило утилитарным целям — было средством для удачной охоты. Разумеется, и такой мотив был, но если принимать во внимание только этот чисто «экономический» момент, то мы закроем для себя возможность понимания и первобытного искусства, и первобытного человека; более того, для нас будут закрыты сущность истории, положение и роль человека в материальном мире, смысл его бытия.

«Люди детского мира не жалеют сил на пляски, драматизированные представления мифов, рассказывание легенд... — подчеркивал Лифшиц, — современному человеку факт пышного расцвета фантазии и различных духовных функций на столь бедном экономическом базисе кажется удивительным, даже иррациональным. Многие западные авторы видят в этом наглядное опровержение исторического материализма» [4, с. 367].

«Но всё это необходимо, — продолжает Лифшиц. — Необходимо не только потому, что низкий уровень производительных сил является причиной столь фантастического развития не-настоящей жизни, игры. Если в первобытном обществе изображение и символ (то есть более условное изображение) сопровождает всю практическую деятельность людей, это имеет также более разумную основу. Ибо в изображении человечество впервые нашло зеркало своей роли по отношению к **природе, которая не хочет мириться с этой новой силой, и какой-то общий закон должен их рассудить** [выделено мной. — Прим. В. А.]» [4, с. 368].

Разумеется, Лифшиц не отрицает того, что человек прежде всего должен обеспечить себе материальные условия своего существования: охота и собирательство, затем скотоводство и земледелие являются основой жизнедеятельности древних людей. Но положение и роль человека в природе совершенно иные, чем у других существ и неживых вещей. Своим сознательным,

<sup>1</sup> О «течении» за последние 20–30 лет в России появилась довольно значительная литература, самая свежая публикация — книга «Дьёрдь Лукач и его “московский круг”»: Дьёрдь Лукач, Игорь Сац, Елена Усиевич и Михаил Лифшиц в переписке» (сост. А.С. Лагурев, А.П. Ботвин; коммент. А.П. Ботвина, А.С. Стыкалина, В.Г. Арсланова; предисл. А.С. Лагурева; послесл. В.Г. Арсланова. СПб.: Владимир Даль, 2025. 687 с.).

<sup>2</sup> Архив Мих. Лифшица. Заметки на полях книги: [2, с. 21].

целенаправленным внедрением в природу, изменяющим и покоряющим ее, он нарушает ее естественные, сложившиеся циклы (тогда как животные — часть этих объективных циклов природы), что вызывает со стороны объективной реальности ответную реакцию, часто гибельную для людей. Человек очень рано стал бояться своей победы над природой, и этот страх, считает Лифшиц, отразился в древних мифах и обрядах.

Вопреки утверждению советских искусствоведов, согласно которому древний человек «реалистически», то есть точно и верно изображал то, что стоит перед его глазами каждый день, лишь обобщая виденное и создавая типический образ реальных вещей, Лифшиц утверждает прямо противоположное этому расхожему представлению о «типическом» в искусстве: «Начало мировой литературы содержит в себе меньше типического, чем исключительного и ненормального. Эта черта первобытного мирозерцания замечена Леви-Брюлем и другими авторами» [4, с. 384].

С одной стороны, советские авторы считали действительной, реальной побудительной силой для создания первобытного искусства исключительно утилитарные потребности людей; с другой — они утверждали, что первобытный человек жил в мифе, как во сне, чрезвычайно далеко от реальности. Лифшиц устанавливает иное соотношение между реальным и идеальным, действительным и фантастическим, свойственное, по его мнению, первобытному искусству, причем связь эта парадоксальна: именно потому, что мир и природу древний человек понимал гораздо более глубоко и верно, чем «современность» (в лице образованных обывателей или идеологов обывательщины, в роли которых оказалась современная духовная элита, конечно, неведомо для самой себя), он сознавал эту глубокую истину в крайне причудливых, фантастических формах, нередко даже настолько темных, что ничего, кроме доисторического бреда, эта темнота в себе не заключала.

Вопреки распространенному мнению, будто первобытный человек жил как в тумане, во сне, не мог четко отличать реальное от фантастического, Лифшиц считает, «что первобытный человек вовсе не признает фантастические связи нормальным порядком вещей. Напротив, он видит в них именно чудо и очень ценит этот чудесный элемент как выход за пределы небольшой сферы практической достоверности, ему доступной. Человек первобытной эпохи превращает своего предка в животное не потому, что он еще недавно сам был животным, как известно из теории Дарвина, а потому, что он уже человек, отчетливо сознающий реальную грань между животным и человеческим миром. Этим фантастическим превращением он подчеркивает величие предка, в котором

воплощается сила общественной связи, нечто из ряда вон выходящее и вместе с тем связанное с порядком природы, как богоборчество связано с верой в бога. Свое выделение из природного мира он переживает гораздо острее, чем политическое животное Аристотеля или естественный человек Гоббса. И это находит себе выражение в склонности первобытного мышления ко всему необычному, исключительному» [4, с. 385–386].

Дело в том, что всеобщая энантиодромия вещей (переход одного в другое) была хорошо известна древнему человеку, а современный о ней забыл — или знает о ней чисто словесно, формально, не понимая ее сути. «Реальная политика» и искусственный интеллект на ее службе принимают во внимание все условия, ведущие к победе, кроме одного, кажущегося фантастическим и нереальным, а именно: что «слабость проистекает из силы, сила из слабости» [4, с. 406] — основная тема сказок, например об Иванушке-дураке, и не только. «Вспомним,— продолжает Лифшиц,— мотив “хилого мальчика” в фольклоре разных племен, особую роль младшего сына и младшей сестры в народной сказке. Такое широкое явление, как тотемизм и теротеизм,— продолжает Лифшиц,— то есть поклонение животным, также относится к кругу первобытной энантиодромии, метаморфозы всех качеств и обращения всех величин. Превосходство человека над животным достигается посредством “хитрости разума”, который направляет одну силу природы против другой, пользуясь ею в качестве орудия. Это неестественное превосходство должно быть скрыто или оплачено. Так животное становится первым кредитором человека, особенно важным носителем таинственной силы равновесия природы. На деле животное выше человека, и, сознавая этот непреложный для него факт, первобытный человек сам возвышается в своем человеческом достоинстве. Он что-то знает. Полное восстановление равновесия осуществляется для него в тождестве человека и животного» [4, с. 406–407].

Западная психология от З. Фрейда до К. Юнга рисует древнего человека в образе обывателя, охваченного безумным «экзистенциальным» ужасом, который он компенсирует созданиями своего воображения. В этой идее, согласно Лифшицу, немалая доля истины — по крайней мере, бо́льшая, чем в так называемом «советском марксизме».

«Вместе с ростом вмешательства людей в элементарную жизнь природы, их контроля над ней, страх перед таинственной силой и стремление переманить ее на свою сторону при помощи особых технических средств, а в этом и заключается сущность так называемой первобытной магии, не убывает, а растет. Таинственная сила, известная у разных народов под именем *мана*, *уракан*,

*оренда, маниту, трово* — нечто не поддающееся переводу на современный язык при помощи слова *дух*. Это, скорее, материальная субъективность природы. Она накапливается в ней по мере того, как человек раздражает природу своими булавочными уколами, нарушает ее обычный режим и должен бояться мести с ее стороны» [4, с. 397].

На заре своей истории человечество поняло, как никогда впоследствии, что бояться ему надо не природы самой по себе, а справедливой мести со стороны природы в ответ на дерзость людей, желающих господствовать над ней, в ответ на глупое зазнайство человечества, похваляющегося своим умом перед бессознательной и якобы бессмысленной реальностью. Напротив, главная черта обывательского сознания — убеждение, что всё вокруг него глупо, и один только он, обыватель, умен. «Народ глуп» — это убеждение и умного боярина Шуйского, и не менее умного, образованного Самозванца у Пушкина. Никогда таким умным людям и тонким политикам, как пушкинский Шуйский, Борис Годунов или Самозванец, не приходил в голову сократовский вопрос: а что говорит моими устами и что мыслит моею головой — может быть, это голос общественного места, на котором я сижу или хочу сидеть, голос боярства и его особых интересов — как показал Пушкин в своей драме, весьма отличных от интересов страны и ее народа? А не прохвост ли я?

### Мимезис как «эвокация» и *Restauratio Magna*

Если советское искусствознание образца 1956 года отвергает теорию поэтической иллюзии И. Канта и эстетической игры Ф. Шиллера (в лице Н.А. Дмитриевой, автора статьи «Происхождение искусства» в первом томе «Всеобщей истории искусства»), доказывая, что вопрос о характере художественного изображения в первобытном искусстве «запутан буржуазными учеными, стремившимися во что бы то ни стало применить к первобытному искусству тезис И. Канта о “бесцельности”, “незаинтересованности”, “самоценности” эстетического отношения к миру» [5, с. 13], если Дмитриева подчеркивает, что в действительности целью первобытного художника было либо «устрашать врагов», либо репетиция для «практической подготовки к охоте» [5, с. 14] (подобно тому, позволим себе заметить, как одной из главных целей «социалистического реализма» было устрашение врагов и репетиция действий на поле боя), то Лифшиц решительно встал на сторону И. Канта, Ф. Шиллера и Гегеля с их идеей о «незаинтересованности» искусства, в том числе первобытного, и решающей роли в нем игры и поэтической иллюзии.

Важно понять, что полемика Лифшица с вульгарно-марксистской интерпретацией первобытного искусства советским искусствознанием 1950-х годов — продолжение полемики «течения» с «бюрократическим оптимизмом» советской литературы, со сведением искусства социалистического реализма к утилитарным целям (к тому, чтобы художники иллюстрировали постановления партии и правительства, — другое им якобы не дано по самой природе искусства).

Согласно Лифшицу, первобытная фантазия, рождая чудовищ, имела совершенно иную основу, чем современное иррационалистическое искусство: она в превратных образах отражала столь глубокую истину, что эта великая мудрость глубокой древности просто не доступна пониманию «современного» человека, не воспринимается им — подобно тому, как человеческим ухом не воспринимается ультразвук.

«Нет никакой возможности доказать, — писал Лифшиц, полемизируя с распространенной не только в СССР, но и на Западе концепцией первобытного искусства, — что все известные нам обряды, изображения, воинственные пляски, представляющие охоту на животных, суть действия, совершаемые *до охоты* на зверя с целью магическим образом подчинить будущую жертву человеческой воле. Но если бы даже это было доказано, легче понять эти действия как предупреждение неизбежной кары, вызванной убийством животного. <...> В основе лежит чувство вины перед автономной силой природы, а не магия сильной воли, принимающая желаемое за действительное» [6, с. 386].

Мы не присутствовали на спектакле, который совершался несколько десятков тысяч лет тому назад в гроте Монтеспан. Зато благодаря исследованиям современных ученых мы многое знаем о подобных же спектаклях, которые разыгрывали все известные нам древние народы: от древних греков до современных африканских и американских племен, живущих еще в каменном веке. «У греков есть любопытный обычай. Во время праздника Буфоний (праздник убийства, а не заклания быка, как подчеркивает Зелинский<sup>3</sup>) жертву вели к алтарю Зевса, на котором лежали посвященные богу злаки. Когда бык начинал есть, жрец ударом топора убивал его и тотчас бросался бежать. В его отсутствие за убийство судили топор. Это напоминает искупительный обряд у чагга Восточной Африки. Если туземцу нужно срубить дерево, чтобы сделать ульи для пчел, он стремится представить свой поступок не как умерщвление лесного гиганта, а как выдачу замуж родной сестры» [6, с. 384–385].

В отличие от «общественного контракта» эпохи Просвещения, эта первая в истории человечества

<sup>3</sup> Имеется в виду, вероятно, Фаддей Францевич Зелинский, автор книги «Древнегреческая религия» (1918).

*Restauratio Magna* имеет, по терминологии Лифшица, «грибулический», парадоксальный характер — чрезмерное стремление к единству с природой оборачивается тем, что кажется (и эта кажимость существенна) полным и намеренным разрывом с природой: вместо изображения ее реальных форм, вместо мимезиса, то есть подражания формам природы, — господство первобытной абстракции. Объяснение Лифшицем взрыва абстракции после первоначального «первобытного реализма» верхнего палеолита «находится в решительном противоречии с теорией абстрактной “художественной воли” во всех ее вариантах и сочетаниях с магическим объяснением первобытного искусства или марксистской схемой» [4, с. 402].

«Главная функция первобытного орнамента, — развивает свою мысль Лифшиц, — состоит в том, чтобы служить “оберегом” от злых сил. Это — своего рода защитное средство, приспособление, симулирующее тождество человека с более элементарной жизнью и неорганической природой. В свете общей эволюции жизни можно сказать, что перед нами продолжение стихийной мимикрии форм, известной в царстве растений и животных. С другой стороны, орнамент заключает в себе нечто большее. Он создает искусственное посредствующее звено между общественным миром и природой. Он предлагает враждебной природе компромисс, заимствуя у нее повторение форм и подчеркивая этим легальность человеческого искусства.

Греческий меандр получил свое название по имени одной реки в Малой Азии, известной множеством поворотов. Обычной чертой орнамента является консервативная фикция — изображение форм, носивших прежде более реальный характер, условное подражание им. Орнамент является клеймом традиции на вещах, заново созданных человеком. Отсюда, например, подражание плетенке на глиняных сосудах и т.п.» [4, с. 401–402].

Орнамент в интерпретации Лифшица — не манифестация гордого человеческого авангардизма, восстающего против природы и навязывающего ей свою волю, а честный компромисс с природой — первое в истории искусства проявление того, что он называл высоким реализмом «великих консерваторов человечества» (идея «великих консерваторов человечества» от Платона до Гегеля, Бальзака, Пушкина, Достоевского была выдвинута Лифшицем в 1930-е годы). Древний человек как бы демонстрирует природе, что он — вовсе не авангардист, он — исконная сила самой природы; и чтобы доказать свой консерватизм, свою укорененность в общем порядке вещей, первобытный художник демонстративно воспроизводит самые типичные, самые простые закономерности самой природы — подобные извивам и поворотам

рек, правильности снежинок, кристаллов, узорам на коже змей и т.д.

Д. Лукач, много размышлявший о природе древнего орнамента в своем капитальном труде «Своеобразие эстетического», тоже, как и Лифшиц, подчеркивает, что древний орнамент представляет собой особый, уникальный случай художественной изобразительности, мимезиса. Более того: хотя в прямом смысле орнамент не изображает человеческий мир во всей глубине и сложности человеческих отношений, как это делают литература и живопись, он достигает такого совершенства художественной «формы, которое оказывается более уже недостижимым, в основе которого лежит единство формы и содержания, не реализуемое при сложных общественных и духовных условиях позднейших времен» [1, с. 285]. Чтобы понять этот парадокс (непонятный ни Риглю, ни его многочисленным последователям), нужно усвоить забытое классическое представление об изобразительности как о восстановлении «истинного бытия». Восстанавливая «истинное бытие», изображение снимает пелену с наших глаз — и мы обретаем способность видеть вещи такими, каковы они есть.

Себя древний человек представил в образе трикстера — существа в высшей степени противоречивого, каверзного, как бы совершенно неопределенного: то ли он зол, сатана в человеческом облике, то ли добр и благороден. Попробуйте изобразить такое противоречивое существо на стенах пещеры! А вот рука человека, творящая всё, — ее мы видим на стенах, вернее, даже не изображение руки, а скорее ее отпечаток. Художественное изображение человеческой руки — продукт долгого и мучительного развития, длящегося тысячелетия, — как и человеческого лица, человеческой фигуры тоже. Недаром Р. Арнхейм как-то написал, что в том, как изображена рука на картинах Тициана, художественной фантазии больше, чем у всех сюрреалистов, вместе взятых.

Древний орнамент — одно из ярких проявлений художественной изобразительности, когда древний человек показывает, как реально противоположности могут быть согласованы, как сознательное целенаправленное поведение человека может переходить в элементарные геометрические закономерности природы, образуя идеал: гармоническое, прекрасное единство человека и мира. Разумеется, энантиодромия древнего орнамента имеет свои очень строгие законы, она не имеет ничего общего с хаотичным смешением всего со всем, подобно тому как диалектика Гераклита, Платона и Гегеля — прямая противоположность эклектики («диалектика дураков», по определению Лифшица).

Если следовать логике Мих. Лифшица, Д. Лукача и «течения» в целом, то можно сделать вывод,

что т.н. первобытные «венеры» — едва ли изображение первобытной женщины, какой она была и какой ее видел древний художник. Да, у этих «венер» есть что-то глубоко своеобразное и загадочное, отличное, впрочем, и от реальной человеческой фигуры, и от неорганического тела. Не есть ли первобытная «венера» нечто среднее между органикой и неорганикой, какое-то посредствующее звено между двумя совершенно различными мирами (вспомним прозрение Державина: «Я связь миров, повсюду сущих»<sup>4</sup>)? Если так, то целью подобных изображений была не редукция, упрощение форм человеческого тела до элементарных геометрических фигур, а поиск компромисса между человеком и природой, «истинного среднего» позднейшей философии (вплоть до Гегеля и Лифшица). Компромисс — не стирание граней, не подчинение одного другому, а род союза между противоположностями, сохраняющего до известной степени своеобразие и права договаривающихся сторон. Древний человек, заключающий с противостоящей природой компромисс, подтверждает свою способность к соблюдению условий соглашения, во-первых, тем, что дает природе полную свободу в своей, собственно человеческой области, в своей деятельности, — изображая на стенах пещер животных, противостоящих ему, так, что животным предоставлена полная свобода развития и самопрезентации: они предстают в своём собственном облике, не искаженном человеком.

С другой стороны, человек изображает себя как существо, чем-то родственное, например, валунам, лежавшим на полях или на полу тех же пещер. То есть он изображает себя не только отличным от внешней по отношению к нему природы, но и представляет себя частью той же, независимой от человека, природы. Вот почему у древних «венер» смягчены, ослаблены или полностью отсутствуют собственно человеческие особенности тела: ноги (они лишены ступней, без которых человек не может ходить), руки (как правило, только слегка намечены), лицо, взгляд; зато чрезвычайно подчеркнута нечто «валунообразное». Живот, груди, голова у «венер» похожи на округлые камни, валуны, образуя некое своеобразное единство живого и неживого.

Если эти изображения заключают в себе символику порождающей силы, то не столько способность к деторождению вот этой конкретной женщины, сколько творческую мощь природы как целого, включающего в себя людей. В любом случае видеть в первобытных «венерах» нечто вроде порнографии — значит проецировать

на первобытное общество психологию современного обывателя с его извращенным воображением. Если бы целью создателей этих «венер» было пробудить у зрителя уснувший сексуальный аппетит, то, надо думать, древний художник, способный изображать красоту животных с удивительным совершенством, придумал бы нечто лучшее, чем безносых, безногих и безруких женщин с огромными животами и отвислыми грудями.

Энантиодромия древнейшего искусства демонстрирует не наглое насилие по отношению к природе, органической и неорганической, а стремление древних людей найти такой справедливый компромисс с бесконечным целым, при котором свобода людей не превращалась бы в своеволие, а разумность — в скучную и бессмысленную правильность. Если человек ведет себя в этом мире действительно разумно, то природа в ответ наделяет его даром — даром художественного творчества в том числе. «Наивысшая задача любого искусства, — писал Гёте, — видимостью создавать иллюзию более высокой действительности»<sup>5</sup>. Эту способность искусства Д. Лукач называет «эвокацией» — практикой вызывания богов в решающие, критические моменты древней истории. Разумеется, для марксистов Лифшица и Лукача речь идет об эвокации «истинного бытия», идеального начала мира, ведь искусство, пишет Лукач, цитируя Гёте, должно «быть нравственным выражением природного» [7, с. 426].

Выйдя за пределы искусственного, созданного самими людьми бюрократического «порядка», люди обнаруживают, что в мире есть смутно ими осознаваемая, но высшая действительность и разумность, ее-то и отражает всякое подлинное искусство, причем наскальная живопись не меньше, чем древняя мифология и народная сказка.

Наиболее яркий пример древней энантиодромии, дожившей до наших дней, — превращение гадкого утенка в прекрасного лебедя; лягушки, которую пощадил Иван-царевич, — в Василису Прекрасную; Ивана-дурака — в самого умного из героев сказки, но умного не умом его братьев, знающих «истину жизни». Наоборот, те, кто предстает в начале сказки воплощением истины и красоты, благонравия и мудрости, — оказываются не просто дураками, а самыми настоящими оборотнями, то есть волками в овечьей шкуре.

Конечно, народная сказка уже отредактирована цивилизацией, в ней проскальзывает нечто нравоучительное, то есть попытка «воспитания», управления нашим сознанием со стороны «воспитателя», чего совершенно, как правило, лишена древняя — в особенности древнейшая — мифология.

<sup>4</sup> Державин Г.Р. Ода «Бог» (1784).

<sup>5</sup> Гёте И.В. Из моей жизни. Поэзия и правда // Гёте И.В. Собр. соч. : в 10 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1976. С. 411.

### «Оборотничество» древнего искусства против «коллективного солипсизма»

В своей книге 1957 года «Античная мифология в ее историческом развитии» (подаренной Лосевым Лифшицу с дарственной надписью<sup>6</sup>) А.Ф. Лосев утверждает: «Здесь господствует принцип “все есть всё” [выделено Лифшицем. — Прим. В. А.] или “все во всё” [выделено Лифшицем. — Прим. В. А.]. Это естественно для так называемого стихийного коллективизма, т.е. первобытной нерасчлененности индивидуума и общества или индивидуума и природы, перенесенной на всю природу. Отдельный индивидуум мыслит себя носителем каких угодно сил, т.е. мыслит себя и всё прочее магически» [8, с. 13]. Подчеркивая процитированные фразы Лосева, Лифшиц на полях его книги восклицает: «Ну, так нельзя!»<sup>7</sup>. А почему нельзя — и что конкретно нельзя? Потому что «оборотничество, — пишет Лифшиц, — выступает против наглости разделения»<sup>8</sup>. Поясним мысль Лифшица на примере романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Согласно Лифшицу, содержанием романа является повествование о том, как слабое (Иешуа) неизбежно, в силу логики вещей, станет сильным — тем могучим движением низов, известным под именем первоначального христианства, которое разрушит всемогущую империю. «Прокуратор, обладающий громадным жизненным опытом, — пишет Лифшиц в своих архивных заметках о романе М. Булгакова, — в котором сквозь головную боль брезжит какая-то сверх-истина, что-то абсолютное, на грани веры и неверия, вдруг чувствует в этом странном, детски наивном оборванце присутствие силы, приоритет силы, более могущественной, хотя и странным образом бессильной, чем всё здание Римской империи и теократического иудейского государства. Загадка этой силы и этого бессилия — тема романа» [9, с. 155–156].

Если следовать логике Лифшица, то нужно признать, что роман «Мастер и Маргарита» — в отличие от многих шедевров так называемого критического реализма XIX века (не говоря уже о «социалистическом реализме») — внутренне родственен древней мифологии, как и всякий «высокий реализм» в его понимании. Что главное в этом романе? «Наказание грехов? Но, право, эти грехи смешны и мелки, чтобы вводить такую inferнальную машину для их наказания. Функция Воланда — отрицание, переворачивающее вверх дном спокойный, уверенный в себе мир. *Шалость, парадокс, эпатаж, мир наоборот...*» [10, с. 561].

Выделенные Лифшицем в его тексте о романе Булгакова слова — отличительные черты древней мифологии, глубокий смысл первобытной фантазии и первобытного озорства, переворачивающих обыденный, слишком близким зрением увиденный мир для того, чтобы это оборотничество создало особую, можно сказать, поэтическую перспективу далекого художественного зрения, восстанавливающего «истинное бытие», в котором истина, добро и красота — реальность, а не пустая утопия. Разумеется, идея *восстановления, Restauratio Magna*, как сущности мимезиса еще только намечена в крайне хаотической фантастике первобытного искусства, но благодаря этой фантастике, благодаря господству энантиодромии всех вещей древние люди восставали против «наглости разделения» на сильных и слабых, победителей и проигравших.

«Наглость разделения» — обратная сторона стремления «современности» смешивать всё со всем (например, Гегеля с фашистским неогегельянством, Платона — с тоталитаризмом, как это делает кумир Э. Гомбриха К. Поппер в своей известной книге «Открытое общество и его враги», Маркса — с вульгарно-социологическим неомарксизмом и т.д.). Такое смешение в самых просвещенных головах «современности» вовсе не безобидная игра интеллекта: порождая невероятную путаницу в умах, оно странным, но внутренне закономерным образом приводит к тому, что из современного общества вымываются основы гуманизма и классической культуры. Д. Лукач, Мих. Лифшиц и другие люди «течения» терпеливо демонстрировали в своих книгах и статьях, что неуклонное и последовательное вытеснение классики и гуманистических традиций из современного мира — не продукт заговора нехороших людей, а объективная логика реальности, в которой власть денег — решающая сила.

Находясь в перевернутом мире, в «пещере» Платона, обитатели этой «пещеры» вполне искренне доказывают, что кроме «пещерного» мира ничего нет или, если даже и есть какая-то высшая, подлинная действительность, то люди никогда не смогут получить о ней верного представления, потому что они обречены видеть мир исключительно через призму своего «пещерного» опыта. Вот этот, по выражению Лифшица, «коллективный солипсизм», согласно которому объективной и абсолютной истины нет и быть не может, лежит в основе идеологии «современности» во всех ее разнообразных формах, включая и вульгарную социологию, выдаваемую за марксизм.

<sup>6</sup> О взаимно-уважительных, дружеских отношениях Мих. Лифшица и А.Ф. Лосева, начавшихся еще в 1930-х годах, см.: Тахо-Годи А.А. Лосев. М.: Молодая гвардия, 1997. 457 с.; Арсланов В.Г. А.Ф. Лосев и Мих. Лифшиц о Гомере и древней мифологии (две концепции Абсолюта) // Вопросы философии. 2009. № 3. С. 93–107.

<sup>7</sup> Архив Мих. Лифшица [8, с. 13].

<sup>8</sup> Там же.

Мифология, согласно Лосеву, есть перенесение на природу коллективного мифа древнего человека, его представлений о своем родовом быте, о роде — разумеется, представлений совершенно ложных. Согласно Лифшицу, напротив, не проекция родовых отношений на природу, а отражение объективной истины о мире, на заре человеческой истории представшей и выраженной с особой рельефностью, — вот сущность и основа древнего мифа. Истины не как создания человеческого ума, а как объективно возникающей ранее невиданной идеальной силы бытия — судьи в споре человека с противостоящей ему и равнодушной к нему природой. Эта сила идеальна, и она совершенно бессильна, если только — в человеческом уме.

Что, например, отразилось в мифе о сотворении богом материального мира из ничего? Христианин Лосев склонен думать, что — трудовая деятельность человека, создающего как бы из ничего новые вещи. Таково мнение подавляющего большинства современных ученых, верующих и неверующих. А марксист и материалист Лифшиц, напротив, считает, что в традиционном для многих религий мифе о творении богом мира из ничего отразилась прежде всего «абсолютная природа» со свойственной ей абсолютной истиной — то, что верующие называют Богом.

«Собственно говоря, миф о творении содержит в себе не столько аналогию с трудом человека, сколько отталкивание от его трудовых будней. Смысл мифа в том, что данному порядку вещей, отвечающему законам необходимости и человеческого рассудка, противостоит стихия божественной свободы и первобытного хаоса. Наш мир в основе своей не может быть таким, каков он есть. Невыносимый для человека и всё более связывающий его живую самодеятельность, он должен по крайней мере иметь другое, свободное начало. Пусть мир уже создан и после окончания творческой эры природа подчинена монотонной смене времен года, пусть в обществе люди живут под гнетом потребностей и запретов — миф о творении рассказывает им, что этому однообразному миру предшествовал другой, неустановившийся и свободный мир гиперболической активности сверхсущества. Ничем не обусловленный акт божественного произвола является причиной или, вернее, основанием мира произведенного, связанного, механического, словом — *natura naturata* схоластики» [6, с. 414]. Представление о первобытном искусстве и древней мифологии как о «коллективном солипсизме» продолжает господствовать в современной науке, облакаясь в новую терминологию и дополняясь новой, постмодернистской аргументацией.

Матс Розенгрэн, современный шведский философ, создатель концепции «доксологии»,

свидетельствует: «Покрытые рисунками пещеры были обнаружены отнюдь не в середине или конце XIX века. Многие из них были известны, а в ряде случаев и неоднократно посещались, задолго до того. <...> По преданию, изображения бизонов на стене пещеры обнаружил не де Саутуола — он был целиком сосредоточен на раскопках пола пещеры, — их обнаружила его маленькая дочь Мария, которая заметила рисунки и воскликнула: “Папа, смотри, это бык!” <...> При всей скудости представленного нами материала он позволяет понять, что даже натренированный глаз ученого с трудом воспринимает что-либо сверх того, что ожидает увидеть» [11, с. 84].

Вывод? Вот он: «Мы не можем обойтись без контекстуализации. В некотором смысле, как однажды сказал Деррида, есть только контексты — или, доксологически выражаясь, *doxai* (доксы), мыслительные коллективы (*thought collectives*) и стили мышления» [11, с. 87]. Переводчик статьи Розенгрена, Д.Н. Воробьев, резюмирует ее смысл вполне однозначно: «Восприятие и познание не являются отражением объективной реальности, это — особая творческая деятельность людей, обусловленная как биологическими, так и социокультурными факторами» [11, с. 80].

На эту абсолютную истину «современности» (и основу «вульгарной социологии» 1920-х годов) «течение» Лифшица — Лукача отвечало так: попали пальцем в небо! Призыв к скромности, к познанию своей ограниченности и обусловленности как биологическими, так и социальными причинами, включая неизбежные заблуждения и иллюзии человеческого ума, — изначальная мысль человечества, запечатленная в его древних мифах, доказывал, как мы помним, Лифшиц. Но какой вывод делали древние люди, осознав свою ограниченность, склонность к тем или иным заблуждениям, искренним или не вполне искренним? Они искали объективного судью, способного справедливо разрешить вечный спор и конфликт человечества с бесконечной природой. А «современность»? Она в лице своих самых глубоких мыслителей, таких как Ж. Деррида (но особенно — М. Фуко), мыслит совершенно иначе. В воображаемой и при этом совершенно реальной ситуации, которую рисует Платон во многих своих диалогах, а именно когда нечестный, подкупленный судья пойман, как говорится, с поличным, «современность» в лице своих крупнейших (и, конечно, если речь идет о таких фигурах, как Ж. Деррида, субъективно честных) мыслителей заявляет: да все неправильно судят, справедливых судей нет и быть не может, идеи не являются отражением объективной реальности, взгляды и мнения всех людей обусловлены традициями, «стилями мышления» и классовыми, сословными интересами. А раз так, раз это

доказано самой наукой, то какой же может быть спрос с судьи, уличенного в том, что он подсуживал «своим»? Надо, очевидно, пожуричь его и посоветовать в следующий раз быть умнее: продолжать следовать свойственным его кругу, его классу «контекстам» и «стилям мышления», но уже не попадаться.

### Выводы и заключение

В XX и в первой трети XXI века были две главные традиции и две главные дороги, два метода истолкования древнейшего искусства и искусства как такового. Одна традиция видела в первобытном искусстве иллюзии человека о самом себе — и только, а другая — первые шаги самораскрытия объективного бытия, бытия, породившего новую силу вселенной: наряду с такими объективными силами, как гравитация и внутриатомные взаимодействия, — силу, в которой истина, добро и красота образуют нерасторжимое единство. Как только стало пробуждаться человеческое сознание, оно ясно, со всей очевидностью почувствовало присутствие в мире этой новой, не физической, а идеальной силы (т.е. духа вещей) и осознало ее в фантастическом образе бога-бизона или другого животного. Марксизм в интерпретации Лифшица — научное доказательство реальности этой идеальной, но решающей в обществе, силы — объективного судьи в вечном споре человечества с природой. Художественное изображение, первые образы которого предстали на стенах древних

пещер, — зримое воплощение реальности этой новой силы природы, но потенциально всегда присутствовавшей в ней. Как писал Ф. Энгельс, «природа не может быть неразумной» [12, с. 537], в человеке «природа приходит к осознанию самой себя» [12, с. 357], а «мыслящий дух» для Энгельса, как и для Спинозы, — атрибут материи, ее «высший цвет» [12, с. 363].

Но именно эту идею надо было перечеркнуть тем разнообразным господам прошлого и настоящего, кто «на вопрос: что есть истина? твердо и неукоснительно ответит: расплывчато и навывнос!»<sup>9</sup>. Среди них мы видим и глумливую физиономию черта из романа Достоевского «Братья Карамазовы», который в памфлете Лифшица «Разговор с чертом» явился вначале ортодоксальным марксистом 1940–1950-х годов, затем — либералом, а заканчивается памфлет Лифшица словами: «Приходит черт в образе черносотенца» [13, с. 16]. Для черта во всех его разнообразных обликах истины, конечно, нет: он признает только наглое насилие. Когда такие идеи становятся господствующими в мире людей — ждите прихода Немезиды, бича божия, который будет карать всех без пощады — и правых, и виноватых. Вот о чем нас предупреждает древняя мудрость, основанная на печальном опыте, нашедшая яркое выражение не только в древних сказаниях Междуречья, Древнего Египта, античной Греции, Ветхого Завета, но не в меньшей мере и в изобразительном искусстве эпохи палеолита.

### Список источников

1. Лукач Д. Своеобразие эстетического : в 4 т. Т. 1. М.: Прогресс, 1985. 335 с.
2. Зыбковец В.Ф. Дорелигиозная эпоха. К истории формирования общественного сознания. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1959. 251 с.
3. Михаил Александрович Лифшиц / под ред. В.Г. Арсланова. М.: РОССПЭН, 2010. 463 с. (Философия России второй половины XX века).
4. Лифшиц Мих. Первобытное общество // Лифшиц Мих. Поэтическая справедливость. Идея эстетического воспитания в истории общественной мысли. М.: ТОО «Фабула», 1993. С. 364–415.
5. Дмитриева Н.А. Происхождение искусства // Всеобщая история искусств : в 6 т. Т. 1: Искусство древнего мира / под общ. ред. А.Д. Чегодаева. М.: Искусство, 1956. С. 11–21.
6. Лифшиц М.А. Античный мир, мифология, эстетическое воспитание // Лифшиц М.А. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 3. М.: Изобразительное искусство, 1988. С. 336–428.
7. Лукач Д. Своеобразие эстетического : в 4 т. Т. 2. М.: Прогресс, 1986. 468 с.
8. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1957. 620 с.

<sup>9</sup> Салтыков-Щедрин М.Е. Убежище Монрепо // Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч. : в 10 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1988. С. 427.

9. Арсланов В.Г. Сущее и Ничто. Постмодернизм и «Tertium datur» русской культуры XX века. СПб.: Наука, 2015. 639 с.
10. Лифшиц Мих. Заметки о романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Лифшиц М.А. Почему я не модернист? Философия. Эстетика. Художественная критика. М.: Искусство — XXI век, 2009. С. 552–564.
11. Розенгрэн М. О созидании, пещерном искусстве и восприятии: доксологический подход / пер. с англ. Д.Н. Воробьёва // Вопросы философии. 2019. № 8. С. 80–93. <https://doi.org/10.31857/S004287440006036-4>.
12. Энгельс Ф. Диалектика природы // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Издание второе. Т. 20. М.: Госполитиздат, 1961. С. 343–626.
13. Лифшиц Мих. Проблема Достоевского (Разговор с чертом). М.: Академический Проект; Культура, 2013. 267 с.

### References

1. Lukacs, G. (1985) *The specificity of the aesthetic*, vol. 1. Moscow: Progress. (In Russ.)
2. Zybkovets, V.F. (1959) *Pre-religious era. On the history of the formation of public consciousness*. Moscow: USSR Academy of Sciences Publ. (In Russ.)
3. Arslanov, V.G. (ed.) (2010) *Mikhail Aleksandrovich Lifshitz*. Moscow: ROSSPEN. (In Russ.)
4. Lifshitz, M. (1993) 'Primitive society', in Lifshitz, M. *Poetic justice. The idea of aesthetic education in the history of social thought*. Moscow: Fabula Publ., pp. 364–415. (In Russ.)
5. Dmitrieva, N.A. (1956) 'The origin of art', in Chegodayev, A.D. (ed.) *General history of art. Vol. 1: Art of the ancient world*. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 11–21. (In Russ.)
6. Lifshitz, M.A. (1988) 'Ancient world, mythology, aesthetic education', in Lifshitz, M.A. *Collected works*, vol. 3. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo Publ., pp. 336–428. (In Russ.)
7. Lukacs, G. (1986) *The specificity of the aesthetic*, vol. 2. Moscow: Progress Publ. (In Russ.)
8. Losev, A.F. (1957) *Ancient mythology in its historical development*. Moscow: Uchpedgiz Publ. (In Russ.)
9. Arslanov, V.G. (2015) *Being and nothingness. Postmodernism and the "Tertium datur" of Russian culture of the 20th century*. Saint Petersburg: Nauka Publ. (In Russ.)
10. Lifshitz, M.A. (2009) 'Notes on M. Bulgakov's novel "The Master and Margarita"', in Lifshitz, M.A. *Why i am not a modernist? Philosophy. Aesthetics. Art criticism*. Moscow: Iskusstvo — XXI vek Publ., pp. 552–564. (In Russ.)
11. Rosengren, M. (2019) 'On creation, cave art and perception: a doxological approach', *Problems of Philosophy*, (8), pp. 80–93. doi:10.31857/S004287440006036-4. (In Russ.)
12. Engels, F. (1961) 'Dialectics of nature', in Marx, K. and Engels, F. *Works*, vol. 20. Moscow: Gospolitizdat Publ., pp. 343–626. (In Russ.)
13. Lifshitz, M. (2013) *The Dostoevsky problem (A conversation with the devil)*. Moscow: Akademicheskiy Proekt; Kultura Publ. (In Russ.)

**Информация об авторе**

*Арсланов Виктор Григорьевич, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств, Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация, arsviktor@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5020-5985>, SPIN-код (Science Index): 6981-8314.*

**Information about the author**

*Victor Grigorievich Arslanov, Dr. Sc. (Art History), Professor, Chief Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, arsviktor@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5020-5985>, SPIN-code (Science Index): 6981-8314.*

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares that there is no conflict of interest.

*Статья поступила в редакцию 26.01.2026; одобрена после рецензирования 03.03.2026; принята к публикации 05.03.2026.*

*The article was received by the editorial board on 26 January 2026; approved after reviewing on 03 March 2026; accepted for publication on 05 March 2026.*