

ней стоит огромная научно-классификационная работа, проникновение в механизм жизни календарного и примыкающего к нему фольклора, в функции его составных частей. Этот механизм как бы еще раз «прокручивается» в последней, третьей главе («О динамике связей и соотношений», с. 118—158), в которой проводится идентификация календарных песен на уровне общих сюжетов, тематических мотивов, типов строфики, общих мелодий. Из всего этого следует необычайная пластичность, полиморфность песенного творчества, взаимосвязанность его элементов, порой весьма условно поддающихся однозначной «селекции», не случайно вынуждающих исследователя вносить коррективы в им же устанавливаемые ограничения поправками в роде — «в большинстве случаев», «преимущественно» и т. д. Поэтому и само понятие песенного типа еще во многом дискуссионно и критерии идентификации сходных множеств в фольклоре требуют дальнейшей разработки.

Позволим себе не согласиться с автором в том, что разработка ареальных исследований в этномузыковедении на ее начальном этапе связана в первую очередь с работами Е. В. Гиппиуса (с. 138). Ареальная концепция, направленная на выявление песенных типов, их географическое распространение лежала в основе фундаментальных трудов Б. Бартока, Ф. Колессы и др., опубликованных в начале века, а если быть более точным, то еще О. Кольберг в середине прошлого века положил ее в основу своего более чем 50-томного издания фольклора.

В обсуждаемых трудах большего внимания заслуживал бы вопрос о межэтнических взаимодействиях в фольклоре полесского ареала — зоне восточнославянской общности, особенно об украинско-белорусских тождествах в песенности, где порой невозможно установить, где кончается фольклор одного и начинается фольклор другого народа. Так, среди приведенных колядных песен Полесья (вып. 1) или, например, среди лирических, социально-бытовых чумацких, казацких и пр. (вып. 2), трудно найти образец, который не имел бы соответствующих вариантов в украинских песнях. Взгляд на Полесье с точки зрения славянской общности удержал бы автора от излишне категоричных выводов о неповторимых стилевых чертах центра Белорусского Полесья, «отличающих его от всех других песенных культур, в том числе наиболее родственной ему культуры Украинского Полесья» (Песни Белорусского Полесья, вып. 1, с. 5).

В целом же серия рецензируемых сборников и монография З. Я. Можейко, опирающиеся на ее большой практический опыт, развивающие ареальное направление в славянской фольклористике — весомый вклад в музыкальную фольклористику, создающий прочную основу для дальнейших историко-сравнительных исследований славянского фольклора.

ОБЩАЯ ЭТНОГРАФИЯ

А. Д. Столяр. Происхождение изобразительного искусства. М., 1985. 298 с.

Проблема происхождения искусства сложна и многогранна, но ее значение как отправного пункта для исследования древнейшего творчества, да и, как выясняется, общественного сознания, очевидно. Сказанное позволяет высоко оценить мужество А. Д. Столяра, приступившего более 25 лет тому назад к изучению этой темы. Перед исследователем оказалась не только запутанная и неразработанная проблема, явно недооцененная в науке, но и аморфное скопление фактов и различного рода гипотез, или пытающихся объяснить эти факты, или подходящих к решению вопроса чисто умозрительно, спекулятивно. Уже тогда первые опыты А. Д. Столяра показали очень обнадеживающими и нашли положительный отклик¹.

В бесчисленных работах, посвященных поразившему воображение исследователей палеолитическому искусству, проблема его происхождения завуалирована и кажется недоступной для конкретного исследования. Выдвинутые в начале века А. Брейлем и его последователями, а затем разработанные Г. Люке и другими гипотезы «макарон» (извилистых линий на потолках пещер), «руки» (негативных и позитивных отпечатков рук) и связанная с именем Ж. Буше де Перта гипотеза «простого этапа» (т. е. наличия природных объектов, напоминающих определенные образы) — все эти взгляды за прошедшие десятилетия не получили фактических подтверждений. Прделанная А. Д. Столяром гигантская работа по критической переоценке упомянутых гипотез показала их полную несостоятельность.

Видимое бессилие науки в этой области привело к установлению взгляда на древнейшее искусство как на внеисторический феномен — вечную загадку, явление, происхождение которого связывалось со счастливым случаем или толчком извне (такова точка зрения одного из крупнейших знатоков первобытного искусства П. Грациози). В результате сама тема «происхождение искусства» была стихийно переосмыслена, что выразилось в отсутствии в литературе исследований, которые были бы специально посвящены изначальному становлению изобразительной деятельности. В работах о про-

¹ См., например, Abramova Z. A., L'art mobilier paléolithique en URSS//Quartà., Bonn, 1967. В. 18.

исхождении искусства обычно говорится о связи с уже «готовым» искусством позднего палеолита. Необходимо заметить, что в последние годы, возможно, под влиянием такого признанного авторитета, как А. Леруа-Гуран, стоявшего на позиции невозможности познания предыстории (в точном понимании) изобразительного творчества, интерес к проблеме несколько угас.

Основное достоинство рецензируемой книги — исторический подход к сложнейшим проблемам, особенно плодотворный на фоне «надысторических» решений западных ученых, в том числе и материалистического направления.

Положение о том, что искусство позднего палеолита имеет глубочайшие корни, до сих пор, до появления работ А. Д. Столяра, просто декларировалось как нечто очевидное, само собой разумеющееся. Из работы в работу кочевало перечисление памятников мустьерского «искусства», главным образом кусков красной и желтой охры, обломков костей с параллельными нарезками, каменных плиток с пятнами краски и выбитыми лунками. Мало того, что эти предметы не являются произведениями искусства, они сами по себе не могут объяснить возникновения изобразительного творчества².

Но действительно ли современный уровень знаний не дает объективных возможностей для реконструкции генезиса изобразительной деятельности в палеолите?

И А. Д. Столяр начинает поиск в этом направлении со строгой постановки задачи в ее полном и предметном виде. Требовалось определить, с одной стороны, содержание всего процесса зарождения искусства, а с другой — ту наиболее раннюю в позднем палеолите изобразительную форму, возникновение которой требует объяснения в первую очередь. А. Д. Столяр справедливо замечает, что для возникновения изображений нужны были не только технические навыки (т. е. освоение изобразительных действий), на чем односторонне строились бытовавшие гипотезы. Не в меньшей степени была необходима гигантская работа сознания многих поколений. В ходе этой работы формировались обобщенные образы, давшие творчеству само его содержание.

Палеолитические произведения как наскального искусства, так и искусства малых форм не составляют аморфной массы, они делятся на сюжетные (в обычной терминологии «реалистические» или «натуралистические»), наиболее отчетливо передающие жизненный прототип; знаковые и орнаментальные. А. Д. Столяр предостерегает от механического соединения этих групп по одним хронологическим (в ряде случаев достаточно приблизительным, а порой и спорным) показаниям, поскольку такое соединение создаст разнородные конгломераты, лишаящие генетический анализ отчетливости.

В начальную пору позднего палеолита уже представлены все эталоны: сюжетный и в монументальном, и в искусстве малых форм, а знаковый и менее выраженно орнаментальный только в последнем. При этом очевидно, что в общем ходе развития позднепалеолитического искусства решающая роль принадлежала сюжетной ветви, создающей нередко заготовки для двух других линий.

Древнейшее сюжетное решение проявляется устойчивым профильно-контурным рисунком «раннеориньякского типа», правильно намеченным А. Брейлем в его первой (1905—1906 гг.) периодизации стилей палеолитического искусства. Главным аргументом служит бесспорно раннеориньякский возраст наиболее грубого прообраза гравировки из пещеры Белькэр — памятника, как отмечает А. Д. Столяр, пока еще не оцененного по его действительной исторической выразительности.

Эволюция округленно-схематического контура из Белькэра идет сначала к обобщенно-уточненному контуру (наиболее архаичные гравировки из Пер-нон-Пера; развитой ориньяк или перигор), а затем к художественно детализированному, но по-прежнему «двуногому» контуру (Ла Грез; предсолютре). В этой закономерной эволюционной цепи, основанной на совершенствовании практического опыта, А. Д. Столяр уточняет самое ее начало, достаточно убедительно обосновывая предположение, что первым, с трудом получаемым на камне фигурам (Белькэр) предшествовали технически менее трудоемкие рисунки на глине типа контуров из Хорнос де ла Пенья и — добавим от себя — как представляется, Пеш-Мерль.

Следовательно, отправным пунктом А. Д. Столяра в анализе проблемы позднепалеолитического анимализма должно было служить генетическое объяснение схематичного контура зверя на глине, который при исполнительской простоте и примитивности еще в раннем ориньяке отличается канонической четкостью, не говоря уже о большой степени собирательного обобщения переданного им образа.

² Ссылка А. П. Черныша на «сведения о плохо поддающихся расшифровке изображения лошадей на мустьерских памятниках в Шаранте» (Черныш А. П. О времени возникновения палеолитического искусства в связи с исследованиями 1976 г. стоянки Молодова I/У истоков творчества. Новосибирск, 1978. С. 19) основана на недоразумении: искаженном переводе фразы из А. Леруа-Гурана (ср.: *Leroi-Gourhan A. Les religions de la Préhistoire*. P., 1964. P. 147; *Леруа-Гуран А. Религия доистории* // Первобытное искусство. Новосибирск, 1971. С. 86). Речь идет о наскальном фризе солотрейского времени из трех фигур лошадей плохой сохранности, «переделанных в бизонов» из грота Ле Мутье (см. *David P. Abri de la Chaire à Calvin* // *Congrès Préhistorique de France. Périgueux, 1934. 11-e session. P. 372—378; Sonnevile-Bordes D. de. Etude de la frise sculptée de la Chaire à Calvine (Charente)* // *Annales de paléontologie*. P. 1963, T. 49. P. 181—193). Что же касается лопатки мамонта из стоянки Молодова I, опубликованной А. П. Чернышом, то наличие на ней изображений должно быть доказано более точными методами, чем произвольная прорисовка, и подтверждено новыми находками. Проблему происхождения искусства она не решает, лишь в случае ее бесспорности заставляет по-прежнему искать корни изобразительного творчества в более глубоких пластах «седой древности».

Теоретически эта лаконичная графическая формула должна была вырасти на основе длительного предшествующего опыта все более усложняемой деятельности по изображению животных. Ее доориньякские собственно европейские корни тем более вероятны, что, при всей дискусионности происхождения европейского *Homo sapiens*, в этом регионе все более широко устанавливается преемственность индустрии некоторых вариантов или фаций мустье и начала позднего палеолита.

Но последние неандертальцев исчерпываются считанными образцами «знакового» творчества (Ла Феррасси, Тата и др.), которые в силу своей специфики не могли послужить основой для становления целостного образа зверя, которым открывается сюжетный анимализм ориньяка. А. Д. Столяр обращается к другому виду источников раннего палеолита, которые заключали в себе следы не замеченных прежде наукой первых, исключительных по простоте и продолжительности этапов начального генезиса творчества. По-новому поставленный вопрос о «медвежьих пещерах» альпийского мустье и их аналогах позволил пролить свет на зарождение чувственного образа и установить у неандертальцев существование особой символической деятельности. Если учесть, что ее объектами были не только пещерный медведь, но и бык, зубр, олень, горный козел, то ее ареал будет простирается от Атлантики до Средней Азии. Анализ «натурального» творчества привел А. Д. Столяра к гипотезе «натурального макета», которую можно оценить как счастливое озарение ученого, получившее убедительное обоснование. В сохранившихся в пещерах Базуа, Пеш-Мерль и Монтеспан следах определенных обрядовых действий А. Д. Столяр увидел последовательные ступени использования крупного объема, сначала случайного, природного, затем специального, создаваемого лепкой из глины, дополненного головой и шкурой медведя. Этот «натуральный макет» реально существующего зверя нельзя рассматривать как собственно скульптуру и причислять к действительным памятникам искусства. Они служили «важнейшим целевым компонентом коллективной охотничьей пантомимы» (с. 203). Полностью убеждает показанный не умозрительно, а на основе всех доступных фактов (их доказательность не уменьшается от того, что часть их использована ретроспективно) процесс генезиса элементарных изобразительных форм зверя, который в конечном итоге через лепной барельеф привел к плоскостному рисунку на глине. При этом А. Д. Столяром с позиций исторического материализма зримо показан тот огромный временной диапазон, который охватывал длительную историю развития сознания, подготовившего почву для возникновения образного творчества и затем генезис элементарных форм изображения зверя. Заслуживает внимания заключение А. Д. Столяра: «...прогресс анималистического творчества выступает как особая *материальная деятельность*, в которой слитно развивались формы общественной символизации и отвечающая им „теоретическая мысль“» (с. 236).

Следует заметить, что А. Д. Столяр в отличие от многих исследователей преднамеренно отказывается от использования традиционных палеонтографических источников при интерпретации археологических фактов, как бы ни было это заманчиво, и такой подход представляется глубоко оправданным. Более того, избранный аспект оставляет обширное поле деятельности для целенаправленных усилий этнографов при совместной выработке методики сопоставления данных археологии и этнографии. Вместе с тем А. Д. Столяр воздает должное трудам таких выдающихся ученых, как Л. Я. Штернберг, В. Г. Богораз, А. М. Золотарев и др., подчеркивая особое значение трудов С. В. Иванова в области первобытного искусства, в частности плодотворность его идей о том, что появлению изобразительного творчества предшествовали действия над шкурами и тушами убитых животных (с. 209).

Ввиду особой специфики антропоморфного образа, в определенном смысле вторичного, ему, естественно, уделено меньше внимание, но и в эту область палеолитического искусства А. Д. Столяр вносит важные наблюдения и заключения. Начальный генезис антропоморфного образа не может идти в русле «натурального макета», и было бы странно, если бы здесь прослеживались те же традиции доориньякской «натуральной» символизации. Приемы воплощения темы человека могли быть заимствованы у более древнего анималистического творчества на «глиняном» этапе его развития в виде освоенной техники лепной скульптуры, в основном представленной образом женщины, заключавшей в себе значительный историко-социальный смысл и затем прошедшей те же ступени изобразительных форм.

В целом все развитие анималистической и антропоморфной линии в конечном счете приводит А. Д. Столяра к определенному и исключительно значимому выводу: «Изобразительная деятельность палеолита оказывается важнейшим моментом сапientiации на базе всей огромной предшествующей эволюции сознания» (с. 273).

Обусловленное всем предшествующим ходом развития, как убедительно показал А. Д. Столяр, палеолитическое искусство — самобытное проявление духовных сил молодого человечества, истинное «утро искусства», по образному, удачно найденному выражению А. Д. Столяра³, использованному А. П. Окладниковым для названия своей яркой, талантливой книги, получившей широкую известность⁴. Палеолитическое искусство — несомненный феномен по своему совершенству и выразительности, достигший апогея в полихромной росписи и реалистической скульптуре в мадленское время. Достаточно сравнить полные жизни палеолитические изображения животных и сухие схематичные их фигуры в последующие эпохи каменного века.

Только ли в силу традиции творцы этого искусства спускались в крошечную тьму глубоких пещер для создания живописных и графических шедевров в сложнейших ус-

³ Столяр А. Д. Утро искусства // Неделя. 1965. № 9. С. 20—21.

⁴ Окладников А. П. Утро искусства. Л., 1967.

ловиях, карабкались по отвесной плоскости, преодолевали щели и тесные проходы («каменные трубы»), с опасностью для жизни ползли по узким карнизам? Те, кому посчастливилось побывать в менее затронутых туристским бумом подземных лабиринтах Архежа (по сравнению с «благоустроенными» пещерами Дордони), не могут понять, какая необходимость заставляла палеолитических охотников брать с собою малых детей: незабываемо впечатление от четких отпечатавшихся в глине крошечных детских ступней на невысоком уступе в пещере Тюк д'Одубер в непосредственной близости от следов лап пещерного льва на полу.

А какой разительный контраст между шедеврами палеолита как в наскальном искусстве, так и в искусстве малых форм во всех технических его проявлениях (скульптуре, барельефе, гравюре) со знаковыми изображениями мезолита (раскрашенные гальки азиля) и схематическими фигурками неолита; характер творческого отражения мира ощутимо меняется. Изображения переносятся на открытые скальные плоскости Испанского Леванта, Северной Африки, Кавказа и других областей; появляются связанные сцены, живописующие охоту, быт, магические акты. И может быть, не так уж неправ А. Леруа-Гуран, отстаивающий тезис об уникальности палеолитического искусства. Но это уже другой вопрос, выходящий за рамки рассматриваемого труда, который, как отмечалось, фундаментален и обоснован во всех своих звеньях.

Можно было бы оспаривать некоторые отдельные и в целом малосущественные для общей темы положения, например интерпретацию амвросиевского костыща (с. 177), характеристику «Демона» из Ла Ферраси (с. 82), не подтвержденную новейшими исследованиями Ж. и Б. Деллюк; трактовку скелетов оленей из Мейендорфа и Штельмоора (с. 205), взятое на веру «искусство» из Сокчанни (Сокдяни) (с. 30, 32) и т. д. Можно было бы сказать, что применение неожиданных эпитетов в некоторых (чрезвычайно редких) случаях приводит к сложным, с трудом воспринимаемым конструкциям. Но все это незначительные погрешности на фоне общей фундаментальности книги.

Результат проделанной огромной работы налицо: А. Д. Столяру удалось создать связную систему, в которой разрозненные факты получили исчерпывающее и убедительное истолкование. Из блестящей догадки о роли «натурального макета» в возникновении изобразительного творчества выросла логически стройная, всесторонне обоснованная теория генезиса творческого сознания. Работа поднимает принципиальные в идеологическом плане вопросы, в частности приведены существенные доводы в пользу специфического конкретного воздействия труда на интеллект.

Основной смысл книги, как представляется, заключен в выявлении глубоких, до недавнего времени неразличимых корней зарождения творческой деятельности и определении трех ступеней развития творчества: 1) «натуральное творчество», нижнего палеолита; 2) «натуральный макет» как переходная форма к анималистической скульптуре и 3) «глиняный период» как база верхнепалеолитического искусства.

По прочтении монографии А. Д. Столяра испытываешь глубокую благодарность к автору, взявшему на себя, казалось бы, непосильный на современном этапе знаний труд, сделавшему серьезнейший вклад в мировую литературу по палеолитическому искусству. Нельзя не отметить и заслуги издательства «Искусство», оценившего методологическую актуальность книги А. Д. Столяра и фундаментальность проблемы и осуществившего издание труда определенно приоритетного значения на высоком уровне полиграфической культуры.

З. А. Абрамова

НАРОДЫ СССР

Народы Поволжья и Приуралья (Историко-этнографические очерки). М., 1985. 308 с.

Рецензируемая книга посвящена историко-этнографической характеристике девяти неславянских народов, расселенных на обширной территории востока Европейской части СССР. Это коми (зыряне) и коми-пермяки (таежная и тундровая зоны Европейского Севера); татары, чуваш, башкиры, марийцы, удмурты и мордва (лесостепная полоса Среднего Поволжья и Приуралья), калмыки (степи Нижнего Поволжья и Предкавказья).

В работе объяснены этнонимы, показано современное расселение и численность народов, охарактеризованы их антропологические и языковые особенности, приведены сведения по археологии, освещены вопросы этногенеза, этнической и социально-политической истории, дана характеристика традиционных способов ведения хозяйства и орудий труда, материальной и духовной культуры.

Значительное внимание уделено особенностям быта исследуемых народов, приведены данные о семье и семейной обрядности, освещены этнодемографические процессы и современное культурно-бытовое развитие народов Поволжья и Приуралья. Каждый очерк заканчивается характеристикой вклада, который они вносят в общесоветскую культуру.

Подобная работа предпринята не впервые. Историко-этнографическое описание упомянутых народов дано в многотомном издании серии «Народы мира»¹, а также в многочисленных специальных монографиях, посвященных тому или иному народу или

¹ Народы Европейской части СССР (Серия «Народы мира. Этнографические очерки»). М., 1964. Т. 2.