

подробно не обсуждает этой двойной обусловленности мифологии. Можно допустить, что балты уже в эпоху индоевропейской общности унаследовали упомянутую социальную структуру и ядро мифологического мировосприятия, которое в свою очередь играло существенную роль в организации социальной жизни, в территориальном расположении и мифологическом осмыслении действительности и в более поздние периоды.

При ретроспективном изучении структуры мировоззрения древних балтов предположения о бывших ареалах приходится делать на основе едва заметных различий в форме или в содержании, а еще чаще — в степени яркости признаков. Ведь материал, доступный для анализа и обобщений, в основном относится к позднему времени (XIX—XX вв.) и, следовательно, прошел длительный путь развития. Таким образом, оппозиции нередко выступают перед нами не как взаимоисключающие признаки, а как сосуществующие, различие которых обнаруживается только в частоте (интенсивности, доминировании), иерархическом расположении признаков. Оппозиции — это теоретический постулат, в действительности же в унаследованной культуре последних веков существуют сложные комплексы признаков, явлений. Их ареальные различия порой довольно неясны, о чем красноречиво свидетельствуют таблицы, в которых приведены количественные показатели (см., например, с. 75, 81—82, 172 и т. д.).

Провести исчерпывающие количественные исследования во всех затронутых областях духовной и материальной культуры — задача непосильная для одного ученого. Материал собирался и упорядочивался в течение десятилетий, поэтому его применение в статистических измерениях, дифференцированных ареально, представляет значительные сложности. Н. Велюс делает расчеты лишь на основании отдельных явлений и признаков. В таблицах приведены количественные показатели, в одних случаях подтверждающие выводы автора, в других — противоречащие им, с трудом поддающиеся интерпретации. Возможно, в будущем они, как и более детальное картографирование, внесут существенные коррективы в очертания границ ареалов, помогут выявить почти исчезнувшие тенденции.

В книге Н. Велюса не все одинаково убедительно, не все выводы достаточно глубоко обоснованы. О некоторых из них хочется поспорить с автором. Так, в качестве примера ареальных различий мировоззрения он приводит данные по фольклору, в том числе касающиеся различной распространенности отдельных его видов и жанров в конкретных этнографических зонах (с. 73). В работе утверждается, что для восточного ареала характерно господство песенных традиций, для среднего — сказочных, а для западного — известное доминирование загадки. Это утверждение выглядит преждевременным, так как вопрос еще недостаточно разработан. Приводимые автором аргументы мифологической интерпретации этого явления относятся к различным эпохам. В одном случае Н. Велюс исходит из этимологии слова *daina*, в другом — опирается на поздние реинтерпретации, возникшие при столкновении языческого мировосприятия с христианским (например, загадки загадывает черт). Вообще, вряд ли можно оперировать суммарными данными сказок и песен при выявлении различий в мировоззрении древних балтов: уж очень разные жанры кроются под этими обобщенными понятиями. Что касается древнейшего вида литовского песенного творчества — *sutartinės*, то границы его распространения не совпадают с границами восточного ареала. Натянутым выглядит и соотношение песни преимущественно лишь с правыми полюсами оппозиций (например, с днем, летом (с. 68) и т. д.).

При изучении указанной проблемы неизбежно возникают трудности классификационного характера. Автор выделяет ареалы и обозначает их иначе, чем это диктуется традицией (восточный, средний, западный). И все же ему часто приходится ссылаться на обобщения, сделанные другими исследователями, оперирующими этнографическими или диалектными классификациями. Это приводит к некоторой неточности в суждениях. Например, один из ареалов назван восточным, в то время как он лежит на юго-востоке, охватывая и Дзукию (с. 16).

Хочется верить, что гипотезы, выдвинутые Н. Велюсом, послужат импульсом к новым исследованиям. С ними будут спорить, в будущем одни из них могут быть уточнены, другие — опровергнуты. Вместе с тем его книга показала, насколько плодотворно комплексное, системное изучение традиционной культуры.

Л. Я. Саука

НАРОДЫ ЗАРУБЕЖНОЙ АЗИИ

И. Н. Соломоник. Традиционный театр кукол Востока. М.: Наука, 1983. 184 с.

Автор книги — известная советская исследовательница театра кукол, посвятившая немало работ традиционным формам этого вида искусства у народов Азии¹. Обычно книга, особенно первая книга, — это обобщение публикаций более частного характера.

¹ Часть работ опубликована в журнале «Сов. этнография», см.: Проблемы анализа народного театра кукол (1978, № 6); Язык силуэта яванских ваянгов (1979, № 3); Кукольные традиции Востока и современный театр (1980, № 6); Традиционный театр перчаточной куклы в Китае (1985, № 5).

В данном случае мы имеем безусловное исключение из этого правила. Хотя многие идеи и методы, разработанные И. Н. Соломоник в ее статьях, положены в основу главных разделов книги, тематика ее по существу нова: это как бы последовательный стадийный обзор разных по составу выразительных средств и форм кукольно-театрального искусства, начиная с еще почти недифференцированных видов, где сливаются вместе повествование, ритуал, картина, и до сложных развитых видов театра, каким является знаменитый яванский *вайнг-пурво*.

Понятно, что небольшой объем книги не дал возможности автору исчерпывающе рассмотреть всю тематику традиционного восточного театра, да, впрочем, насколько можно понять, она и не стремилась к этому, ставя себе целью предложить вниманию читателей не столько дескриптивное, сколько аналитическое сочинение, в котором исследуются проблемы только «театра плоских изображений». Таковой, по мнению автора, включает все виды театрализованных или даже полутеатрализованных действий, где используются не объемные куклы, а либо плоские, либо вообще не куклы, а лишь их изображения. Надо сказать, что, хотя интуитивно многие читатели воспримут противопоставление «театра плоских изображений» «театру объемных изображений» как обоснованное, все же в книге не хватает раскрытия внутренней логики этой дихотомии. Кроется ли за, казалось бы, чисто внешним различием какой-то более глубокий смысл? Что объединяет столь разнородные на первый взгляд явления, как балаганный, базарный русский «раёк» и утонченный, формализованный до предела аристократический *вайнг-пурво*?

В какой-то степени мы находим ответы на эти вопросы через понятие «художественный язык», означающее, по мысли И. Н. Соломоник, «систему выразительных средств кукольного спектакля, включающую помимо словесного большой набор несловесных способов выражения» (с. 4). Знание специфики художественного языка театра предполагается не только у исполнителей, но и у зрителей, — и с этой точки зрения анализ художественного языка — этнографическая проблема, связанная с активным развивающейся в последние годы этнической семиотикой. Действительно, плоские изображения, будь то картина или пергаментная кукла, имеют общие особенности как в плане выражения, так и в плане содержания художественного языка. Их плоскость в значительной степени ограничивает их подвижность, а в некоторых случаях делает ее вообще невозможной. Естественно, это компенсируется иными выразительными средствами, такими, например, как слово, тембр, цвет, силуэт, композиция. Все эти способы выражения, как и пластика, там, где она есть, подробно рассмотрены в книге. План содержания также многослоен и имеет по крайней мере два уровня: сюжетный, поверхностный и уровень отвлеченных идей и абстрактных образов, глубинный. «Ключи к последнему, — пишет автор, — нужно искать в традиционном значении символов народа-носителя, в его истории, культуре, религии, философии, нравах и обычаях» (с. 5).

В 1-й главе И. Н. Соломоник анализирует вид представления, весьма редко привлекавший до сих пор внимание ученых, — демонстрацию статичных картин или нарисованных сцен. Само отнесение этого жанра к театральному искусству достаточно условно. Однако популярность его в широких слоях народа известна каждому этнографу. Автор склонна видеть в нем зачаточную форму развития художественного языка театра кукол. Она суммирует опубликованный материал по Индии и Индонезии (в частности, по маратхской читракатхе и яванскому *вайнг-беберу*) и, рассмотрев особенности языка этих представлений, приходит к выводу, что первостепенную роль играет в них слово при полной выключенности пластики, имеющей огромное значение как театральный способ выражения. Но все же здесь уже прослеживаются иные, близкие к театру формы плана выражения.

Хотя можно полагать, что стадийно представления статичных картин — одна из наиболее ранних форм сценического искусства, в реальности далеко не все они столь архаичны. С появлением настоящего театра во всем его многообразии они не исчезли, а, наоборот, существовали и даже существуют до сих пор, специализируясь, развиваясь и приспособляясь к требованиям времени. Так, например *вайнг-бебер*, бытующий еще кое-где на Яве, — сложное, формализованное зрелище, выполняемое профессиональным мастером, *далангом* (этот же термин применяется для обозначения кукловода яванского *вайнга*), и включающее большой набор картин, позволяющих демонстрировать сложные драматические произведения, мало чем отличающиеся от репертуара традиционного кукольного театра.

Но существует и иной путь развития представления нарисованных сцен. Он характеризуется не столько профессионализацией и приближением к театру как таковому, сколько поверхностной модернизацией и превращением в коммерческое зрелище, в котором второй аспект плана содержания исчезает полностью. Подобной эволюции посвящены три маленьких, но очень интересных и поучительных раздела в первой главе, в которых кратко характеризуются русский *раёк*, иранский *шэхрферэнг* и похожий на них китайский показ картинок *фан ян пянь*. Характерно, что во всех трех используется ящик со смотровыми стеклами, допускающий к созерцанию картинок только небольшое число зрителей. Ящик — основной признак коммерческого характера действия. Да и сами картины переживают определенное изменение: чаще всего это уже не серия последовательных иллюстраций к какому-то единому тексту — ритуальному, магическому или историческому, а просто набор интересных, курьезных, а зачастую и обесценных картинок. Интересно, что еще совсем недавно такие смотровые ящики для развлечения курортников, снабженные набором красивых старинных открыток, демонстрировались на набережной Сухуми. Их исчезновение в начале 1980-х годов, видимо, знаменовало конец этого своеобразного вида искусства в нашей стране.

Вторая стадия развития выразительного языка кукольного театра, которой автор посвящает 2-ю главу книги,— это представления динамичных картин, т. е. представления, разгрызаемые при помощи вырезанных групповых композиций персонажей. Как правило, они демонстрируются при помощи подсвеченного сзади экрана и тем самым относятся к категории, известной под названием «теневого театра». И. Н. Соломоник оспаривает правомочность этого термина не только применительно к этому виду представлений, но и вообще ко всем формам кукольного театра с экраном. Не будем отвлекать внимание читателя подробностями этой дискуссии — она не нова и велась, в том числе, и в советских научных кругах. Отмечу, что автор предлагает иной, наиболее, как мне кажется, подходящий из всех предлагавшихся терминов: вместо «теневого» — «силуэтный театр». Сомнения вызывает, однако, высказанный на с. 44 тезис о том, что слово «тень» вообще редко употребляется для наименования кукольного театра у самих носителей этой традиции. Связано с этим понятием слово «ваянг», обозначающее один из самых знаменитых видов такого театра. Насколько можно понять, оно происходит от аустронезийского корня **bauaŋ*, имевшего реконструированное значение «мерцать, колебаться, колыхаться». От этого же корня в малайском языке образовано слово *bayangan* — «тень».

Представления динамичных картин проанализированы автором главным образом на кампучийско-тайландском и в меньшей степени на индийском (Карнатака) материале. Они, конечно, резко отличаются от демонстрации картинок, сопровождающейся рассказом, и предстают в виде подлинного театрального действия. Собственно говоря, здесь вырезанная картина — кукла, только статичная, лишенная самостоятельного движения. Каждую куклу, выполненную в человеческий рост или даже больше, несет один актер-кукловод, движения которого составляют органическую часть художественного языка. Нередко кукловод является одновременно и танцором. Таким образом, пластика тут находит свое выражение, но она не перенесена еще на саму куклу. Кукла мертва, лишена жеста, несмотря даже на то, что изображение ее всегда динамично. Вот как, например, показывается бой двух обезьян. Вначале выходят два кукловода, каждый из которых несет по огромному изображению обезьяны. Актеры танцуют и медленно сближаются, раскачивая определенным образом куклы. Затем на смену им выходит третий актер с панно, изображающим обеих обезьян в рукопашной схватке. Такая специфика определяет еще одну характерную особенность этого промежуточного между статичными картинками и кукольным театром действия — регулярное чередование и обязательное дублирование словесного и несловесного способов выражения.

В заключение 2-й главы приведен раздел, посвященный знаменитому изображению мирового древа в индонезийском ваянге — кайону, или гунунгану. Строго говоря, кайон не самостоятельная кукла, он как бы декорация или постоянно присутствующий на сцене почти всегда статичный элемент, вокруг которого происходит кукольное представление. Видимо, именно его статичность и явилась поводом для анализа его совместно с театром динамичных картин. Насколько можно понять, автор присоединяется к мнению большинства исследователей, что кайон представляет собой древнейший символ мира и жизни, возможно, связанный с образами, зародившимися в индуистской среде.

Эта последняя проблема более подробно рассмотрена в 3-й, заключительной главе — «Представления плоских кукол», целиком посвященной «древним мерцающим теням» — ваянг-пурво, яванскому силуэтному театру, чей художественный язык, по выражению И. Н. Соломоник, «получил такое высокое развитие, какого не достигли выразительные средства ни одного другого плоскостного традиционного театра кукол Азии» (с. 153). Скажу сразу, что, на мой взгляд, эта глава — лучший на русском языке очерк о ваянге, особенно если дополнить его упомянутыми выше статьями. В небольшой главе (60 страниц) не только дается превосходное описание театра, вплоть до деталей, но и затронуты практически все этнографические, исторические и искусствоведческие проблемы, связанные с этим важным элементом западноиндонезийской культуры. Для целого ряда этих проблем автор предлагает свои решения, основанные на глубоком и кропотливом анализе материала. Для ваянга, как считает И. Н. Соломоник, «система выразительных средств... демонстрирует крайнюю напряженность работы всех без исключения каналов, их предельную насыщенность информацией» (с. 152). Невербальные способы выражения особенно разработаны в ваянге, в частности, потому, что текст читается на языке кави, или древнеяванском, непонятном многим зрителям. Большие разделы этой главы посвящены анализу символики цвета, силуэта, композиции, пластики, представляющему, как можно без преувеличения сказать, новое слово в изучении этого вида театрального искусства.

Для этнографа, особенно исторически ориентированного, весьма интересен взгляд автора на связь индонезийского театра с индуистской цивилизацией. И. Н. Соломоник явно склоняется к признанию генетической связи между индийским силуэтным театром и его индонезийско-яванскими вариантами (включая и ваянг-бебер). Не отрицая такую преемственность, более того, даже признавая ее несомненную очевидность, мне бы хотелось еще раз подчеркнуть глубокое своеобразие яванского и развивавшегося из него балийского и малайского ваянга. Оно столь фундаментально, что сама мысль о том, что ваянг — заимствованный элемент в яванской культуре, кажется чуть ли не еретической. Уж если ваянг привнесен, то что же тогда более характерно, более органично для Явы? Наверное, этот вопрос стоило бы решать под несколько иным углом зрения. На самом деле распространение индуистской цивилизации в начале новой эры на Юго-Восточную Азию знаменовало появление новой историко-этнографической или историко-культурной области сопоставимой, скажем, с ареалом европейской или античной

цивилизации. И если основа этой общности (вернее, ее идеологический фундамент) создавалась в Индии подобно тому, как база античной цивилизации возникла в Греции, то далее в развитии культурных ценностей участвовали на равных различные регионы этого огромного ареала. С этой точки зрения яванская культура, и в том числе ваянг, есть самостоятельное творческое развитие некоторого общего для всей области культурного наследия. Впрочем, исторические корни ваянга — далеко не главная тема этой книги.

Завершая эту рецензию, я хотел бы подчеркнуть, что книга И. Н. Соломоник — превосходное научное исследование, которое будет долгое время давать пищу для размышлений и дальнейших изысканий не только специалистам по театру или искусству Южной и Юго-Восточной Азии, но и многим нашим коллегам, изучающим закономерности развития и функционирования изобразительных форм культуры.

М. А. Членов

НАРОДЫ АФРИКИ

Э. С. Львова. Этнография Африки. М.: Изд-во МГУ, 1984. 245 с.

Подготовка и издание учебной литературы для студентов — дело государственной важности. И именно с позиций ученого-африканиста и преподавателя этнографии в университете хотелось бы высказаться об учебном пособии Э. С. Львовой, в котором научная новизна успешно сочетается с требованиями, предъявляемыми к собственно учебной литературе. Это издание, несомненно, отличается актуальностью тематики, методологической основательностью, а также весьма своевременно и необходимо для обеспечения учебного процесса в вузах¹. Для этого в пособии достаточно материала мировоззренческого, методологического характера, выдержана и воспитательная функция учебной литературы, связанная с формированием у студентов научного диалектико-материалистического мировоззрения, коммунистической убежденности и нравственности.

«Этнография Африки» знакомит студентов с доступно изложенной историей этнографического изучения народов Африки с древности и до настоящего времени как в нашей стране, так и за рубежом (с. 20—35); с особенностями развития этнической истории в древности, средневековье, новое и новейшее время, в том числе впервые — с антропонимикой африканцев (с. 36—60); с особенностями хозяйства и материальной культуры (с. 61—116); обрядами жизненного цикла, системами родства, семейно-брачными отношениями, с особенностями африканской общины, традиционными институтами власти, т. е. с общественным бытом в целом (с. 117—174). В фокусе изложения материала и его анализа Э. С. Львова постоянно держит «этнографическое ядро» — традиционность, массовость явлений. Это характерно и для раздела «Духовная культура африканских народов» (с. 175—238), в котором описываются как неязыковые средства передачи информации, так и устная историческая традиция и оригинальные системы письма, идущие «от символики магических тайных знаков» (с. 180).

Читатель найдет в работе уникальные для учебной литературы сведения о местных системах веса и счета, записи цифр, классификацию религиозных представлений и верований народов Африки, познакомится с особенностями африканского фольклора, с современной литературой, с борьбой мнений вокруг проблемы взаимодействия культур, принятия или непринятия европейской культуры. Э. С. Львова раскрывает значение и роль музыки, танцев, пения в жизни африканских народов, анализирует тенденции современного развития музыкального и танцевального искусства Африки, становления профессионального театра, традиционные виды декоративно-прикладного искусства, их развитие и появление новых жанров, использование народных традиций в архитектуре и т. п.

Историко-этнографическая энциклопедичность в показе особенностей африканского мира в учебном пособии — не самоцель для автора. Как справедливо отмечает Э. С. Львова, знание этих особенностей необходимо, прежде всего, «для правильного понимания и анализа современной ступени развития государственности, политической борьбы и вообще всего комплекса жизни в странах Африки» (с. 239).

Рассматриваемая работа о Тропической Африке (к сожалению, автор не затрагивает проблемы этнографии Магриба) еще раз убедительно показывает несостоятельность реакционных концепций об извечной отсталости народов Африки и существования у них

¹ Издававшиеся до настоящего времени обобщающие труды по этнографии Африки касались, как правило, лишь отдельных проблем. См. например: Народы Африки (серия «Народы мира»). М., 1954; *Исмаилова Р. Н.* Этнические процессы в современной Тропической Африке. М., 1973; *Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки.* М., 1973; *Дэвидсон Б.* Африканцы. Введение в историю культуры. М., 1975; *Этническая история Африки. Доколониальный период.* М., 1977; *Синицына Е. И.* Обычай и обычное право в современной Африке. М., 1978; *Шпажников Г. А.* Религии стран Африки. М., 1981; *Кирей Н. И.* Этнография народов Африки. Краснодар, 1983; *Урсу Д. П.* Современная историография стран Тропической Африки. 1960—1980. М., 1983. (см. также список рекомендуемой литературы в рецензируемой книге).