

АКАДЕМИЯ НАУК МОЛДАВСКОЙ ССР
ОТДЕЛ ЭТНОГРАФИИ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Э. А. КОРОЛЕВА

РАННИЕ ФОРМЫ ТАНЦА

*Ответственный редактор
кандидат искусствоведения М. Я. Лившиц*



РЕЦЕНЗЕНТЫ:

доктор философских наук

М. С. Каган,

доктор исторических наук

А. И. Першиц,

кандидат искусствоведения

Н. Е. Шереметьевская

© Издательство «Штиинца», 1977 г.

К $\frac{80101-204}{M755(12)-77}$ 182—77

ОТ АВТОРА

В советском искусствоведении имеется немало исследований, посвященных различным видам хореографии. В них освещены история и характерные особенности танцев Армении, Белоруссии, Грузии, Латвии, Литвы, Молдавии, РСФСР и других республик. Однако проблема происхождения танца не привлекала до сих пор внимания специалистов-хореографов, хотя в большинстве работ вопрос его генезиса становился отправной точкой исследования. От его решения во многом зависит понимание характерных особенностей фольклорных танцев. В частности, автор данной работы, изучая молдавский танец и не обращая при этом к общим вопросам генезиса хореографического искусства, не смог выявить истоки круговых танцев типа «хоры», мужских типа «брыу», «бэтуты», обрядовых танцев «Кэлушарь», «Драгайка» и др.

Неизученность данной проблемы ощутима даже в специальных теоретических работах по хореографии. Показательна в этом плане монография Г. Добровольской «Танец. Пантомима. Балет», в которой по ряду проблем хореографического искусства высказаны интересные и ценные суждения. Однако анализ основных компонентов балетного спектакля непременно предполагает рассмотрение сущности танца и его древ-

нейших форм. Этот вопрос еще недостаточно разработан, вследствие чего Г. Добровольской, видимо, пришлось ссылаться только на имеющиеся в литературе мнения по этой проблеме. «Существует мнение, — пишет автор, — что происхождение танца связано с обрядовыми играми, и перед охотой или военным походом первобытный человек претворял свои будущие действия в особых представлениях, имевших, как ему казалось, магическую силу. Согласно другому мнению, танец родился как непосредственная потребность в движении, вызванная эмоциями, главным образом радостью» (Добровольская, с. 35—36).

Эти одинаково неверные суждения — первое, исходящее, в сущности, из религиозной теории происхождения искусства, и второе, основанное на теории происхождения искусства из игры, — не получили необходимой критики. Более того, вторую точку зрения Г. Добровольская принимает и на ее основе высказывает следующее предположение: «Если встать на эту точку зрения, то думается, что пляски такого рода могли существовать лишь на самых низших ступенях развития человечества; по мере роста цивилизации (вероятно, еще на заре племенного строя) поводом для танцев становились ритуалы и

празднества» (Добровольская, с. 36).

Мысль Г. Добровольской недостаточно ясна, ибо непонятно, что автор считает низшей ступенью развития человечества и что понимается в данном случае под развитием цивилизации, которую принято связывать с возникновением классового общества и образованием государства. Эта неясность привела ее к ошибкам в толковании древнейших форм и процессов развития танца. Как можно судить по данным современной науки, танец даже «на заре племенного строя» служил не столько средством выражения радости, сколько выполнял многие важнейшие функции в жизни общества. И это свое значение он сохранял на протяжении тысячелетий. Как уже было сказано выше, ошибки Г. Добровольской вызваны главным образом недостаточной изученностью древнейших форм танца. Эта проблема является в настоящее время одной из актуальнейших в истории и теории хореографического искусства. Ее решение значительно облегчается тем, что вопросы ранних форм танца неизменно привлекали внимание историков изобразительного искусства, археологов, этнографов. Особенно повысился интерес к хореографии в связи с актуализацией проблемы происхождения искусства в конце XIX в., после открытия

в Западной Европе большого количества наскальных изображений эпохи палеолита и накопления огромного этнографического материала по культурам племен, отставших в своем развитии. Многие ученые, пытаясь раскрыть тайну рождения художественного творчества, приводили различные описания танцев первобытных племен.

Немецкий социолог, этнограф и историк искусства Э. Гроссе в своей известной книге «Происхождение искусства» посвятил танцу специальный раздел. И хотя многие явления и сам процесс развития искусства ученый рассматривал с позиций идеализма и вульгарного материализма, представленные им описания танцев африканских и австралийских племен отличаются небезынтересными наблюдениями и комментариями.

Далеко не бесспорна и монография немецкого экономиста К. Бюхера «Работа и ритм», в которой автор слишком прямолинейно выводит формы искусства из форм хозяйства. Но для нас эта работа интересна тем, что в ней большое внимание уделяется танцу и его связи с трудом.

Особое значение для изучения происхождения танца имеют работы Г. В. Плеханова «Письма без адреса» и «Конспект лекций об искусстве», в которых исследуется связь танцев с образом

жизни первобытных племен и способом производства. Г. В. Плеханов доказал определяющую роль труда в формировании искусства вообще, и хореографического в частности.

В поисках истоков театра автор фундаментального труда «Происхождение театра» А. Авдеев значительное внимание уделил описанию охотничьих и тотемических плясок первобытных племен, в которых особенно подчеркивал зарождение элементов драматического искусства.

Вопросы происхождения танца частично изучались и другими советскими искусствоведами и эстетиками. В «Лекциях по марксистско-ленинской эстетике» и в «Морфологии искусства» М. Каган проанализировал процесс зарождения и развития танца в лоне первобытного синкретического художественного действия. А. Столяр выдвинул интересную гипотезу о процессе формирования психофизиологических механизмов, способствовавших рождению художественной деятельности, и в частности танца.

Древнейшим формам танца посвящены отдельные разделы и во многих вышедших в последнее время исследованиях искусствоведов и эстетиков, а также археологов, этнографов. В этих трудах генезис и ранние формы танца проанализированы с эстетической, историко-культурной, социологи-

ческой, психологической точек зрения. Однако советскими учеными не изучены структура танца первобытных племен, семантика его хореографического текста.

Вместе с тем вопросам происхождения и ранних форм танца посвящен ряд исследований зарубежных ученых, и в частности фундаментальный труд К. Закса «Всемирная история танца», вышедший в 1933 г. в Берлине. Немецким ученым собран огромный фактический материал по хореографии многих народов и племен мира. Ценные сведения и интересные наблюдения о различных видах танцев содержатся в работах Р. Крауса, Х. Эллиса, Ла Мери, У. Сорелла, Н. Шрикел, М. Шитс, А. Ломакса и др. Но анализ хореографии дан в них на основе идеалистической гносеологии и потому требует критического отношения.

Итак, что же представлял собой танец в самых ранних своих формах? Как он исполнялся? Под воздействием каких обстоятельств совершался процесс его развития? На эти вопросы пока не получено сколько-нибудь точных ответов.

Безусловно, сегодня невозможно во всей полноте восстановить танцы давно ушедших веков. Но, опираясь на огромный фактический материал, накопленный археологией, этнографией,

искусствоведением, социологией, психологией, и на марксистско-ленинскую методологию, вобравшую в себя весь прогрессивный опыт многовекового развития человеческого познания, можно выявить некоторые характерные черты древнейших форм танца. Для этого прежде всего необходимо установить объект исследования.

В вопросе определения танца, как будет показано дальше, все еще не существует единого мнения. Однако, лишь установив границы и особенности явления, можно начать его анализ. Кроме того, с определением изучаемого объекта тесно связан метод его исследования, от которого во многом зависит успех всякой научной работы. Поэтому, прежде чем приступить к непосредственному изучению древнейших форм танца, нам необходимо уточнить, что такое танец, и рассмотреть в наиболее известных работах по хореографии взаимосвязь определения, теории происхождения танца и методов его анализа.

В данной монографии многие вопросы рассматриваются впервые и предлагаемые решения их не бесспорны. Автор не претендует на полное освещение всех аспектов исследуемой проблемы, но надеется, что сама ее постановка окажется полезной и привлечет внимание исследователей к нерешенным вопросам хореографии.



ВВЕДЕНИЕ

К настоящему времени западноевропейскими и американскими учеными написано немало исследований о танце. Мы остановимся лишь на тех из них, в которых, на наш взгляд, наиболее ярко освещены основные положения зарубежных теорий XX в. Нас интересует прежде всего, как связаны в этих работах дефиниция танца, теория его происхождения и методы анализа.

Известный английский физиолог и исследователь искусства Х. Эллис определяет танец как «явление, в котором все подчинено строгим правилам исчисления, ритма, метра и порядка, строгому следованию общим законам формы и четкого соподчинения части целому» (Ellis, p. XI). По мнению ученого, эти черты свойственны не только идеальному духовному началу жизни, но еще в большей степени самой Вселенной: «Мы совершенно правы, когда рассматриваем не только жизнь, но и всю Вселенную как танец» (Ellis, p. XI).

В формулировке Х. Эллиса научная точность подменена известной метафоричностью и аллегорией. Из определения ясно только, что танец и космос подчинены неким общим законам.

Исследователь строит теорию танца, исходя из приведенной дефиниции. Значение танца в широком смысле слова состоит в том, что «это внутреннее и совершен-



но определенное проявление общего ритма, того самого общего ритма, которому подчиняется не только жизнь, но и вся Вселенная, если, конечно, можно позволить себе так именовать сумму тех космических влияний, которые доходят до нас из Вселенной» (Ellis, p. 35).

Таким образом, Х. Эллис объясняет происхождение искусства, основываясь на космологической концепции, получившей довольно широкое распространение в современной буржуазной эстетике. Он рассматривает процесс развития танца с позиций объективного идеализма.

Вместе с тем, по мнению Х. Эллиса, танец является древнейшим средством выражения чувств «религиозных, о которых мы знаем с древнейших времен человечества, и любовных, которые возникли задолго до появления человека» (Ellis, p. 35). В подтверждение выдвинутых положений автор приводит много интересных сведений о танцах первобытных народов. И все же его теория оказывается научно несостоятельной. Значение и роль религии, танца и их взаимосвязи и взаимозависимости в жизни первобытных людей Х. Эллисом явно преувеличиваются. Он считает, что «танец в своих начальных формах служил выражением всей сущности человека, ибо вся

сущность человека была религиозной» (Ellis, p. 36).

Первое утверждение противоречит совершенно очевидным фактам. До нас дошли памятники, например изобразительного искусства, в которых «сущность» первобытного человека выражалась не менее полно, чем в танце.

Второе утверждение Х. Эллиса, касающееся того, что вся «сущность» первобытного человека была религиозной, также абсолютно неверно. Первобытный человек был наделен нерасчленимым общественным сознанием, из которого, как пишет С. Токарев, «... нельзя выводить ни абсолютного доминирования мистики в этом сознании, ни, наоборот, полного отсутствия в нем представлений о сверхъестественном» (Токарев, 1972, с. 263).

Неверно трактует Х. Эллис и любовные танцы людей, которые непосредственно выводятся им из любовных танцев птиц и животных.

Ф. Энгельс обратил внимание на глубочайшие отличия человека от своих предков. В работе «Диалектика природы» он убедительно доказал, что труд создал человека. Трудовая деятельность оказала решающее влияние на все сферы его жизни. Человеческая жизнь стала подчиняться не столько биологическим, сколько новым, общественно-историческим законам (Маркс и Энгельс, т. 20).



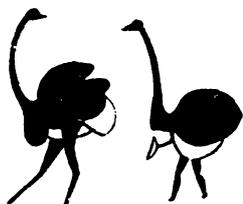
Н. Дубинин подчеркивает следующее: «Человек после своего становления путем антропогенеза стал формироваться как социальная личность через общественно-трудовую деятельность, итоги которой закреплялись в материальной культуре и в социальной программе при социальном наследовании. <...> Между поведением животных и человека лежит пропасть в виде появления нового качества, а именно социального наследования» (Дубинин, с. 57).

Первобытное художественное творчество и было одной из форм такого наследования. Эстетическое сознание также формировалось в неразрывной связи с трудовой деятельностью и является исключительно человеческим качеством, не присущим животным. Поэтому и биологическая теория происхождения искусства, согласно которой танцы людей произошли от танцев животных, представляется сегодня несостоятельной. Тем не менее концепции Х. Эллиса получили достаточно широкое распространение за рубежом. Они, в частности, развиваются в трудах современного американского историка и теоретика танца У. Сорелла: «В сущности своей танец есть ритмическое движение» (Sorell, 1967, р. 9). Как и в определении Х. Эллиса, танец подводится им под безгранично широкое понятие — ритмическое движение.

Полностью согласен У. Сорелл и с другими ошибочными положениями теории танца Х. Эллиса. По его мнению, танец старше человека. Первобытные люди подражали различным животным и доподлинно их копировали, показывая, как они охотятся и бегают, как они ищут пищу или ухаживают друг за другом (Sorell, 1967, р. 9). Действительно, первобытный человек умел воспроизводить повадки животных. Но это совсем не означает, что танцы людей произошли от танцев животных (что было показано выше).

У. Сорелл приводит богатый фактический материал, делает интересные наблюдения и выводы о танцах первобытных народов. И все же ему не удается создать стройную научную теорию. Дефиниции У. Сорелла, так же как и Х. Эллиса, не выполняют своей основной функции: они не выделяют танец из круга других явлений, т. е. не определяют его сущность, которая всегда раскрывается через общее путем установления ближайшего родового и видового отличия. Генезис танца трактуется Х. Эллисом и У. Сореллом чисто умозрительно, с идеалистических позиций.

В настоящее время в зарубежной научной литературе, в частности во французских, английских и американских энциклопедиях, наиболее распространено



определение танца не просто как некоего универсального движения, а только как движения человеческого тела. В качестве примера приведем дефиницию из «Энциклопедии Американа»: «Танец — это ритмические движения тела или частей тела, которые исполняются с целью выражения эмоций или служат средством проявления религиозных настроений, средством развлечения или средством передачи тех или иных общественных идей» (The Encyclopedia Americana, p. 447).

Автор статьи в этой энциклопедии А. Мэррей, президент национального Института бытового танца, считает, что в древнейших формах танец был мимическим, он возник в результате желания первобытного человека выражать свои эмоции. Потребность выражать эмоции, по мнению ученого, появилась задолго до того, как родился разговорный язык. По мере того, как язык развивался и непосредственная необходимость в мимических телодвижениях исчезла, скачки и прыжки (древнейшие танцевальные элементы) развились в подчиненные определенным правилам и традициям движения, которые перешли в племенные обряды и послужили затем основой для начальных форм наших фольклорных танцев (The Encyclopedia Americana, p. 447).

Эта кажущаяся, на первый взгляд, стройной теория несостоятельна в своих основополагающих моментах. Определяя танец как ритмические движения тела или частей тела, А. Мэррей отводит первобытному танцу роль выразителя эмоций, заместителя еще не родившегося языка. Между тем человек отличается даже от самых развитых животных сознанием и членораздельной речью, причем сознание не может существовать вне языковой оболочки, ибо «язык есть непосредственная действительность мысли» (Маркс и Энгельс, т. 3, с. 448). Поэтому танцы никак не могли заменять речь и, естественно, выступали в иных формах, нежели те, о которых говорил А. Мэррей.

Определение танца, подобное тому, что дано А. Мэрреем, приводит и известный английский исследователь А. Хаскелл: «Танец — это средство выражения эмоций путем постоянной смены движений, подчиненных определенному ритму» (Haskell, p. 8).

Таким образом, в этих двух дефинициях танец рассматривается как средство выражения эмоций посредством движений. Безусловно, движение является более широким понятием, чем танец. Но танец — это далеко не все ритмические движения тела (например, бег спортсмена). Танцем не всегда можно назвать и движения, в которых выражают-



ся различные чувства. При сильном волнении или возбуждении человек иногда тоже движется ритмично, и даже в определенном направлении, но он при этом не танцует. Таким образом, в приведенных выше определениях также не выявлен родовой признак изучаемого явления.

Нельзя согласиться и с теорией генезиса танца, предложенной А. Хаскеллом, который полагает, что животные танцевали задолго до появления человека, что их танец был подсказан ритмом жизни, пульсировавшим в их телах и во Вселенной (Haskell, p. 8). В этом концепция А. Хаскелла смыкается с космологической и биологической теорией происхождения танца, которую выдвинул в своем труде английский ученый Х. Эллис.

Другое направление современной буржуазной теории танца связано с именем известного немецкого историка культуры, музыковеда и исследователя хореографии К. Закса. Согласно определению К. Закса, «танец составляют не отдельные разрозненные движения, а движения, прежде всего выражающие всю сущность индивидуума и в каждом своем моменте отражающие характер импульсов центральной нервной системы» (Sachs, 1937, p. 12).

Признавая происхождение танцев людей от танцев высших

животных, он в то же время замечает, что «изучение их не имело бы большого значения, если бы танец представлял собой только унаследованное от диких предков моторно-ритмическое выражение избыточной энергии, радости жизни. Но если установлено, что предрасположенность к танцу развивается разными путями у различных групп людей, а его смысл и значение связаны с иным феноменом цивилизации, история танца приобретает огромное значение для изучения человечества» (Sachs, 1937, p. 12).

Не будем останавливаться на первом утверждении К. Закса — о происхождении танцев людей от танцев высших животных, основанном на биологической теории происхождения искусства, о несостоятельности которой мы уже говорили.

Обратимся ко второму положению теории К. Закса, согласно которому к танцу следует подходить прежде всего как к явлению социальной жизни. С такой точкой зрения нельзя не согласиться. Посмотрим, однако, как К. Закс представляет себе эту социальную обусловленность.

Изучение истории танца он начинает с чисто физиологических факторов, с самих движений (Sachs, 1937, p. 12). Он дает довольно сложную классификацию танцев народов мира, разделяя их на две большие группы в со-



ответствии с принципами движения: «негармоничные» и «гармоничные». К первой группе, по мнению К. Закса, относятся экстазные и конвульсивные танцы, в которых полностью или частично утрачивается контроль над движениями тела. Они исполняются бессознательно, в состоянии пароксизма. Исследователь считает, что танцы этой группы распространены в Азии, в пределах треугольника, вершину которого составляет северо-восточная часть Чукотского полуострова, а основание проходит от Цейлона через Малайский архипелаг к Восточной Микронезии (Sachs, 1937, р. 20). Как пишет К. Закс, конвульсивные танцы исполняются шаманами и членами отдельных тайных союзов. Приведенные им примеры подтверждают это положение. Однако ограничение сферы распространения «негармоничных» танцев указанным выше треугольником кажется нам неправомерным. Сам же К. Закс приводит данные о наличии таких танцев у племен Восточной и Западной Африки и отдельных их видов у древних греков, некоторых народов Центральной и Западной Европы в эпоху средневековья, а также у американских индейцев.

По мнению К. Закса, танцы второй группы — «гармоничные» — несут в себе заряд мышечной энергии. Они жизнерадостны, до-

ставляют большое удовольствие и исполнителям, и зрителям. Основной способ достижения экстаза в них — это четкое ритмическое исполнение каждого движения, эффективное проявление человеческой энергии (Sachs, 1937, р. 24—25). С такой характеристикой большинства танцев нельзя не согласиться. Есть рациональное начало и в делении танцев на «негармоничные» и «гармоничные». Эти виды в той или иной мере распространены у всех народов, но в зависимости от социального, экономического и культурного развития народа меняется соотношение распространения «гармоничных» и «негармоничных» танцев. Однако в классификации К. Закса не учитываются ни экономический, ни культурный уровень народов или племен. Он поставил в один ряд танцы первобытных охотников, скотоводов, земледельцев и народов различных классовых обществ — рабовладельческого, феодального¹.

Исходя из видовых признаков танца как движений, подчиненных нервной системе индивидуума, и основываясь на теории швейцарского психиатра и психолога К. Юнга, К. Закс делит танцы на изобразительные, или мимические, и неизобразительные, или абстрактные. Неизобразительные танцы, согласно его теории, нонсенсорны и интравертивны; в-



противоположность им изобразительные танцы имеют в своей основе чувственные восприятия и являются экстравертивными.

К. Закс абсолютно прав, когда делит танцы на неизобразительные и изобразительные. Первые (так называемый «чистый танец») построены на разработке элементов неизобразительной художественной формы, воссоздающей динамический узор, основным структурообразующим средством которого является ритм, вторые — на органичном слиянии «чистого танца» и пантомимы. Но ни тот, ни другой вид танцев нельзя связать с типологией человеческих характеров, разработанной К. Юнгом. Эта типология предполагает «...разделение человеческих типов на экстравертивный (обращенный во вне, увлеченный социальной активностью, чуждый самосозерцанию) и интравертивный (обращенный во внутрь)» (Ярошевский, с. 204).

К. Закс на основе этого, по его мнению, основополагающего деления человеческих типов создает теорию и историю развития танца. Исходя из установленного, якобы, положения, что при патриархате люди отличались экстравертивными характерами, а при матриархате — интравертивными, К. Закс видит историю развития танца следующим образом: рождение танца относится к тому отдаленному времени, когда скла-

дывалась двойственная сущность человеческой природы. Патриархат привнес силу, непостоянство, тенденцию к кочевому образу жизни, скотоводству, культ Солнца. Матриархат дал нежность, терпение, культ предков и Луны (Sachs, 1937, p. 59).

Отдельные верные наблюдения К. Закса относительно скотоводческих и земледельческих племен, однако, потонули в сомнительных психоаналитических суждениях К. Юнга и схоластических построениях теории «культурных кругов» Ф. Гребнера, дополненных мистико-биологическим, по словам С. Токарева, бредом Л. Фробениуса о женских и мужских «хтонических культурах». И тем не менее ряд основных, чисто субъективных положений, выдвинутых К. Заксом, получили дальнейшее развитие в работах современных буржуазных ученых. В первую очередь, это — определение характерных особенностей танца только через психику исполнителя, подмена социальных детерминаций физиологической и психологической².

В выявлении сущности танца через психические особенности индивидуума есть известное рациональное зерно. Действительно, один и тот же танец в исполнении разных танцовщиков нередко наполняется различным, а иногда и совершенно противоположным эмоциональным содержанием.



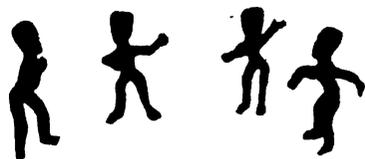
ем. Но это касается лишь художественной интерпретации хореографического текста, который обычно, особенно в массовых танцах, остается неизменным и чаще всего не принадлежит исполнителям. К тому же, если танец пользуется популярностью, в нем непременно находят выражение особо значимые психопластические интонации общества, отражаются социальные мотивы, и не только в хореографическом тексте, но и в его исполнении. Это объясняется тем, что сама психика человека общественно обусловлена: «... сущность человека не есть абстракт, присущий отдельному индивиду. В своей действительности она есть совокупность всех общественных отношений» (Маркс и Энгельс, т. 3, с. 3). Поэтому невозможно проанализировать такой вид человеческой деятельности, как танец, только в психологическом аспекте. Однако в работах К. Закса и М. Шитс он рассматривается вне временных и социальных рамок, утрированно и однобоко, с позиции философского идеализма, в котором В. И. Ленин отмечал «одностороннее, преувеличенное... развитие (раздувание, распухание) одной из черточек, сторон, граней познания в абсолют...» (Ленин, т. 29, с. 322).

Поскольку существующие теории танца и методы его анализа не удовлетворяют ныне мно-

гих ученых, поиски в этом направлении продолжают. Большую известность получили исследования американского ученого, директора Института кантометрии и хореометрии при Колумбийском университете, автора фундаментального труда «Стили фольклорных песен и культура» А. Ломакса. Он считает, что «танец как таковой представляет собой эскиз или модель жизненно необходимой коммуникативной связи, сфокусировавшей в себе наиболее распространенные моторно-двигательные образцы, которые наиболее часто и успешно использовались в жизни большинством людей данной культурной общности» (Lomax, p. 223).

Определив танец как модель коммуникативной связи, А. Ломакс отнес его к разряду знаковых систем, включающих в себя различные способы сигнализации, естественные и искусственные языки. Тем самым он свел танец лишь к средству общения между людьми. Известно, однако, что он всегда был и инструментом общественного воспитания, и не только физического, но и духовного, а также особым способом познания окружающей действительности. Следовательно, А. Ломакс вскрыл в своей дефиниции не сущность танца, а лишь одну его черту.

Ошибочность определения А. Ломакса заключается и в том,



что он считает танец простым воспроизведением наиболее пространственных движений, или, как он их называет, «моторно-двигательных образцов». В любом, даже самом «натуралистичном», танце они особым образом преобразуются. Создается модель, но модель художественно-образная. В ней фокусируются не наиболее распространенные в жизни движения, а те из них, которые получили эстетическую оценку. Таким образом, танец — это прежде всего вид искусства. Понятие «искусство» шире понятия «танец». Все его виды обладают единым родовым признаком. Они являются, по определению М. Кагана, «образной моделью человеческой жизнедеятельности» (Каган, 1971, с. 276). Именно это качество делает танец одним из звеньев коммуникативной системы в общественной жизни.

Исходя из приведенного определения, А. Ломакс предлагает разработать метод изучения элементов движения, воплотивших в себе всеобщие избыточные переживания и напоминающих стилизованные формы танца, которые можно обнаружить в повседневной жизни той или иной культурной общности.

В качестве метода исследования ученый предлагает хореометрику. Согласно этому методу, танец не анализируется во всех деталях. Не описываются элемен-

ты и процесс смены шагов и движений танца, точно так же как не рассматриваются детали ритма и мелодии в кантометрике, поскольку они больше всего свидетельствуют не об особенностях межкультурных элементов, а об особенностях отдельной культуры (Ломах, р. 223).

Далее он пишет, что в «танце должны быть установлены позы и характер тех движений, которые имеют наибольшее распространение и которым придается особое значение членами данной общины, так что все испытывают удовольствие от наблюдения или повторения этих движений» (Ломах, р. 224).

Метод анализа, предложенный А. Ломаксом, по меньшей мере, противоречив и недостаточно точен. Во-первых, неясно, каким образом при помощи хореометрики можно выявить элементы движений в повседневной жизни, которые напоминали бы стилизованные движения танца. Этому вопросу А. Ломакс уделяет немало страниц своего труда, но в качестве примера приводит только трудовые танцы, сопоставляя их с трудовыми процессами. Между тем хорошо известно, что в каждом обществе существует много иных видов танцев, движения которых совсем не напоминают выполнение каких-либо трудовых процессов. Тем не менее они характерны для дан-



ной культурной общности. Во-вторых, обосновывая свой метод анализа танца, ученый, с одной стороны, утверждает, что следует установить наиболее характерные позы и движения, а с другой — тут же замечает, что хореометрика изучает только динамические особенности танца, не объясняя, однако, что это такое.

Обратимся к фильмам А. Ломакса, служившим основным материалом для его исследования. Методика работы с ними, по словам исследователя, заключалась, в первую очередь, в том, чтобы воспроизвести танцы в «примитивных» обществах, которые позволили бы найти наиболее чистые и стабильные моторно-двигательные стили, не затронутые посторонним влиянием (Lomax, p. 230).

Однако один из фильмов, демонстрировавшихся А. Ломаксом в Институте этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР в октябре 1971 г., начинался с танца чакко и комментировался следующим образом: «Как в самых примитивных, так и в самых высокостратифицированных обществах можно наблюдать одиноких и вместе с тем независимых индивидуумов, скажем — охотников... И там и здесь чувство неудачи и одиночества часто захлестывает личность» (комментарии к фильму приводятся по рукописям А. Ломакса, любезно предоставленным автору

З. М. Мулюковой и М. Я. Жорницкой). Далее следовала демонстрация танцев Индии, русского балета, узбекского танца. По поводу последнего А. Ломакс замечал, что даже тогда, когда это сольный эротический танец, он выражает отчужденность и в нем можно усмотреть строгость в запрете сексуальной свободы, а также изолированность личности в обществе.

Характеризуя танцы Таиланда, он отмечал, что они тоже могут выражать изолированность, если их движения индивидуализированы. Развивая далее свою мысль, А. Ломакс писал, что эта отчужденность нигде не проявляется ярче, чем в антагонистичности и сексуальности танца современной Америки.

Итак, исследователь противоречит себе не только в разработке методов анализа, но и в самом анализе. Утверждая, что будет пользоваться материалами по «примитивным» обществам (хотя это утверждение слишком общее), он сопоставляет танцы самых различных общественных формаций вплоть до современных. В этом смысле его метод не отличается от методов К. Закса и Р. Крауса, сопоставлявших как равнозначные танцы первобытных охотников, земледельцев и развитых классовых обществ.

Этнографические материалы подтверждают ошибочность тако-



го метода анализа. Л. Морган, исследовавший культуру индейцев, отмечал, что значительные изменения танца, происходившие под влиянием экономических и социальных условий, совершались буквально на глазах одного поколения (Вишников, с. 176). Советский исследователь культуры индейцев Ю. Аверкиева справедливо замечает: «Для понимания сущности индейских плясок необходимо их анализ как культового ритуала, связанного с бытовавшими у индейцев формами религиозных представлений. К сожалению, в большинстве этнографических исследований пляски описывались и классифицировались без учета их связи с той или иной формой индейской религии» (Аверкиева, 1970, с. 165). То же замечание можно отнести и к работе А. Ломакса.

Естественно, что танцы различных племен и народов можно понять только с учетом социально-экономического и идеологического развития данного общества. Это отмечал и Г. В. Плеханов: «В настоящее время никто не назовет *великим художником* молодого человека, который неподражаемо танцует вальс или мазурку. <...> В танцах выражается теперь главным образом *грация*. Грация приятное свойство, но не принадлежит к числу тех свойств, без к[ото]рых не могло бы существовать общество.

Первобытный танцор обнаруживает *не только грацию*. У австралийцев, например, в танцах выражаются решительно все важные для общества свойства как мужчины, так и женщины» (Плеханов, 1958, с. 396).

Но К. Закс и Р. Краус, равно как и А. Ломакс, не учитывали особенностей мышления и восприятия первобытных племен и народов, находящихся на различных ступенях социально-экономического развития, а также различного значения танцев в их общественной жизни. В комментариях к фильмам А. Ломакса говорит о том, что в сольных танцах выражаются изолированность, одиночество личности. Исследователь отмечает эту черту даже у первобытных охотников, что ни в коей мере не соответствует исторической действительности: чувство одиночества личности в обществе характерно лишь для эпохи буржуазных отношений.

Повороты, вращения тракуются А. Ломаксом как своеобразный защитный маневр. В балете исследователь усматривает зарождение пируэта, якобы символизирующего радость. Заметим, однако, что пируэт может передавать не только чувство радости, но и отчаяния, горя, а в бессюжетном балете — служить лишь одним из элементов кинетического орнамента. Более того, ни одно движение балета, как и любого



отдельного танца, не может иметь одного какого-либо фиксированного стабильного значения. Поэтому ошибочны, на наш взгляд, и многие другие комментарии к фильмам.

Хотя А. Ломакс ничего не говорит о психоанализе, в его объяснениях узбекского танца и танцев Индии, Таиланда и США явно чувствуется влияние «экзистенциалистского психоанализа», предполагающего исследование «природы» человека лишь с точки зрения врожденных либидозных и агрессивных влечений. Ясно, что при таком подходе к изучаемому явлению можно сделать однобокие и неверные выводы.

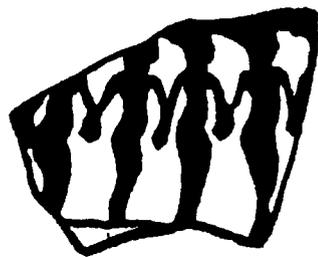
Рассматривая танец только как знак культуры³, А. Ломакс разрушил изучение его как целостности. Поэтому хореометрика представляется нам несостоятельной как научный метод. Неубедительными оказываются и выводы исследователя, согласно которым выделяется несколько областей распространения танцевальных стилей, таких как Америндия, Австралия, Новая Гвинея, острова Тихого океана, Африка, Европа и др. (Ломакс, р. 231).

Хорошо известно, что в большинстве из выделенных А. Ломаксом регионов существует множество различных и прямо противоположных друг другу танцевальных стилей, и вместе с тем

аналогичные им черты можно найти в совершенно иных районах. Однако нигде и никогда не существовало вечного и единственно возможного стиля. Стили постоянно видоизменяются под влиянием множества различных факторов. Не учитывать эти факторы — значит стоять на метафизических позициях. Таким образом, несмотря на новые определения танца и вытекающие из них методы анализа, теория А. Ломакса также оказалась неверной, поскольку основана на идеалистической точке зрения.

Методологически неверный подход буржуазных ученых к исследованию не позволяет им конкретно анализировать хореографическое искусство. В выявлении происхождения и характерных особенностей танцев они не учитывают социально-экономические условия жизни, религиозные верования как своеобразную форму их духовного отражения. В рассмотренных работах ученые не руководствуются принципом историзма, необходимым для понимания любого общественного явления. Поэтому, несмотря на огромный фактический материал и множество интересных наблюдений, теоретическая ценность таких трудов оказывается невысокой.

Рассмотренные работы буржуазных исследователей танца лишней раз доказывают, что по-



зитивные результаты можно получить только тогда, когда анализ проводится с позиций диалектического и исторического материализма, позволяющего выявить сущность изучаемого явления как сложной динамической системы.

Анализ приведенных выше исследований еще раз убедительно показал, что по своему родовому признаку танец⁴ — это вид искусства. Именно так он и определяется во всех советских энциклопедических изданиях. Например, в «Театральной энциклопедии» о танце сказано, что это «вид иск-ва, в к-ром средством создания художеств. образа являются движения и положения человеческого тела» (Театральная энциклопедия, с. 50). Подобное определение танца дано и в словаре-справочнике «Все о балете»: «Танец... — вид искусства, в котором художественный образ возникает из смены положений человеческого тела» (Все о балете, с. 446).

Эти дефиниции выражают сущность явления и его видовые отличия. Следует уточнить лишь отдельные детали. Во-первых, можно заметить, что по форме бытия художественных образов, т. е. по своему онтологическому статусу, танец — это вид пространственно-временного искусства. Во-вторых, многие исследователи танца отмечали в нем осо-

бую образную выразительность движений и властную силу ритма.

Поэтому точнее было бы сказать, что *танец — это вид пространственно-временного искусства, художественные образы которого создаются средствами эстетически значимых, ритмически систематизированных движений и поз.*

Следовательно, как и всякое иное искусство, танец, согласно марксистско-ленинской эстетике, является специфической формой общественного сознания и человеческой деятельности, видом практически-духовного, эстетического освоения действительности.

Свойственные человеку чувственно-эмоциональные реакции, такие как двигательно-моторные, эротические, гастрономические, обонятельные, несмотря на существенные преобразования, «в основе своей... сохраняют все же биологическую природу и восходят генетически к соответствующим реакциям животных, выработанным в ходе приспособления живых организмов к сложным условиям существования и представляющим собой особые ориентировочные рефлексы, облегчающие жизнедеятельность организма» (Каган, 1971, с. 78—79). Поэтому, вероятно, различные спонтанно возникающие в первобытном обществе пляски и были







в чем-то схожи с плясками животных, но вместе с тем от них и существенно отличались.

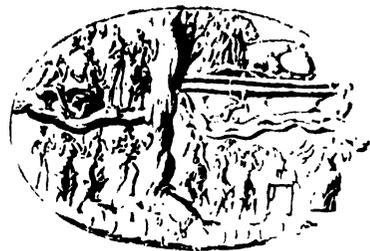
«... Главное различие между танцами животных и людей в том,— писал советский психолог К. Платонов,— что у животного нейродинамический стереотип биологически обусловлен и прирожден, а у человека он социально обусловлен и требует научения. Журавль, вылупившись из яйца в инкубаторе, будет уметь танцевать, а человек учится ритуальному танцу из поколения в поколение» (Платонов, 1967, с. 27—28).

Не случайно многие исследователи-материалисты, изучавшие ту или иную сторону жизни человека, в первую очередь отмечали в ней решающую роль труда. Г. В. Плеханов на основании этнографических материалов показывает, что первобытные пляски «являются замеч [ательным] образчиком теснейшей связи первобытной худож[ественной] деятельности с производ[ственной] деят[ельностью]» (Плеханов, 1958, с. 359).

Все это свидетельствует о том, что танец первобытного человека принадлежит к явлениям сложным и многогранным. Поэтому особенно важно в вопросах его изучения опираться на точный фактический материал, в первую очередь на данные археологии. Они многочисленны и разнообразны и содержат достаточно

большое количество человеческих изображений в различных позах и движениях. Но возникает вопрос, танцы ли это.

Если даже предположить, что на скалах изображены какие-то сцены из повседневной жизни первобытного человека, то и в этом случае они представляют определенный интерес для изучения танцев. (Из многочисленных этнографических материалов известно, что первобытные охотники в своих танцах копировали сцены охоты и военных сражений.) Но все же мы склонны предполагать, что на фресках с человеческими фигурками чаще всего изображались именно танцы. На охоте нет никакой надобности совершать сильные вращательные движения бедрами так, чтобы колчан со стрелами отлетал далеко в сторону, и вращать лук над головой или вокруг бедер, как это показано на фресках Испании и Северной Африки. Вероятно, подобные движения наблюдал Г. Стоу в танце бушменов-охотников, называвшемся Кохоуне. Мужчины исполняли его в линию, вращая луки над головой с такой силой, что они на глазах превращались в сплошную тонкую нить (Stow, 1905, p. 116). Присмотримся внимательнее к фрескам Леванта (Испания) (рис. 1). Здесь кроме естественных для стрельбы из лука положений тела мы видим и такие, при которых стрелять не-



возможно или, по крайней мере, неудобно. Например, очень трудно стрелять прыгая или стоя на одной ноге, а также склонив плечи вперед. Все это скорее напоминает танец.

Но, может быть, в такой условной манере изображены настоящая охота или война, а не танец? Рассматривая наскальные рисунки III—I тысячелетий до н. э., А. Формозов обратил внимание на ограниченное число сюжетов в петроглифах первобытного человека и их постоянное повторение, а также на отсутствие изображений самых распространенных предметов, например жилищ⁵. Это позволило ему сделать предположение о культовом характере петроглифов (Формозов, 1969а, с. 248).

Известно также, что обрядовая сторона культа не может выражаться в формах повседневной жизни, она требует художественно-творческого воплощения. Судя по этнографическим данным, одной из основных форм совершення обряда в первобытном обществе был танец. По наблюдениям американского историка первобытного искусства П. Винджерта, все формы изобразительного искусства были неразрывно связаны с церемониями и ритуалами и прямо или косвенно являлись их пластическим воплощением (Wingert, p. 35). Например, «на некоторых фотографиях, сделан-

ных в долине Итури (Конго) и Бурунди, пляшущие пигмеи принимают точно такие же позы, как исполнители пляски Бэса на древнеегипетских статуэтках» (Михайлов, Кобищанов, с. 314).

Кроме спорных существует огромное количество изображений, танцевальный характер которых не вызывает никаких сомнений. Поэтому и рисунки на скалах, и скульптурные изображения древнейших веков являются ценнейшим материалом для изучения первобытного танца. Более того, даже самые подробные и точные данные о хореографическом искусстве современных отставших в культурном развитии народов не могут служить единственным источником для решения проблемы происхождения танца и истории его развития. «Время само есть движение и развитие. И современное (то есть относящееся к последним двум столетиям) искусство коренных австралийцев или африканцев все же совсем иное, чем у людей каменного века. Это можно сказать с уверенностью, потому что вещественные, изобразительные памятники доисторических эпох сохранились» (Дмитриева, с. 7—8).

Но возникает сомнение, можно ли сопоставлять памятники первобытной культуры, отдаленные друг от друга огромными расстояниями? Данные современной археологии говорят, что мож-



но. Непосредственное знакомство с археологическими материалами убеждает в большой однородности первобытной культуры. Ученые объясняют это «единством условий жизни и психического склада первобытного человека» (Формозов, 1969а, с. 238), сравнительной простотой его культурно-бытового уклада и мировоззрения (Генинг, с. 31). Таким образом, археологические памятники являются огромным, разнообразным документальным материалом по искусству первобытной эпохи.

Однако значение и смысл даже самых выразительных наскальных изображений останутся непонятными с точки зрения хореографии, если не найти им объяснений в этнографическом материале. Но использовать этнографические данные для оживления пластики наскальных изображений давно исчезнувших эпох не так просто, так как «этнографам не удалось изучить ни одного отсталого племени, культура которого целиком соответствовала хотя бы позднепалеолитической» (Першиц, Монгайт, Алексеев, с. 27).

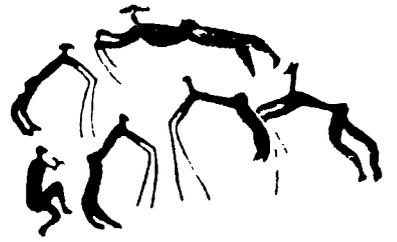
Поэтому при сопоставлении археологических, этнографических, искусствоведческих источников следует пользоваться данными, выработанными современной наукой по сравнительной археологии и этнографии, и учитывать

общие закономерности и черты развития всемирно-исторического процесса.

Быт, нравы, религия, искусство племен, сохранивших черты первобытного строя, проанализированы к настоящему времени в многочисленных трудах ученых всего мира. Кроме того, за последние годы зарубежными исследователями написано немало работ, посвященных танцам отдельных племен.

В США с начала XX в. необычайно возрос интерес к изучению танцев индейцев. Им посвящаются диссертации, монографии, статьи. Но большинство из них были написаны в то время, когда индейцы уже в течение нескольких десятилетий жили в резервациях, где они подвергались влиянию буржуазной культуры. Западноевропейский образ жизни коснулся и таких отдаленных от цивилизации уголков мира, как Австралия. Это необходимо учитывать и при использовании материалов интересных работ Б. Дин и В. Кэрелла о танцах аборигенов Австралии и Новой Гвинеи (Dean and Carell, 1956, 1958).

Изучение древнейших форм искусства невозможно без учета особенностей материальной и духовной жизни, уровня производства и общественного сознания людей первобытной эпохи. Ю. И. Семенов убедительно показывает двойственный характер



человеческой практики древнейшего периода, которая включала в себя свободную и несвободную, зависимую практическую деятельность. Первая способствовала развитию реального познания природы, вторая — возникновению иллюзорных представлений, что вело к раздвоению «мира в сознании человека на мир естественный и мир сверхъестественный» (Семенов, с. 351, 413).

Ту же самую мысль высказывает С. Токарев. Он предполагает, что «с самого начала существовали, видимо, весьма тесные и сложные связи между реалистическим познанием природы, опирающимся на трудовой опыт людей, и превратными, фантастическими представлениями о ней, расходящимися с непосредственным опытом, но в конечном счете исходящими из него же» (Токарев, 1972, с. 257).

Синкретический характер первобытного сознания А. Спиркин объясняет реальными противоречиями развития жизни и познания: «Иллюзорные формы отражения действительности не просто внешне сосуществовали с рациональными формами сознания, а были включены в единый план умственной и практической деятельности человека...» (Спиркин, с. 263).

Говоря о развитии религии, А. Спиркин особенно подчеркивал тот факт, что она «сложилась в

ходе драматической борьбы человека с природой, той повседневной борьбы, в которой он прилагал не только к разумным средствам, но, не находя таковых, и к иллюзорным — таким как колдовство, магия» (Спиркин, с. 267). В. И. Ленин писал, что первобытный человек «был совершенно подавлен трудностью существования, трудностью борьбы с природой» (Ленин, т. 5, с. 103).

Мы начнем изучение танца с того периода, когда уже появились первые достаточно достоверные свидетельства человеческой деятельности, его духовной жизни — наскальные рисунки, скульптурные изображения, т. е. когда уже практически сложился тип современного человека — кроманьонца, у которого вполне оформилась членораздельная речь и развитие психики достигло довольно высокого уровня. Именно с этого времени историки искусства, как правило, начинают изучение художественного творчества, хотя оно носило еще весьма специфический характер.

Отражая синкретизм сознания, первобытное искусство отличалось от искусства цивилизованного общества прежде всего тем, что носило синкретический характер. К. Маркс и Ф. Энгельс писали, что первобытное искусство создавалось на том уровне развития конкретного в своей основе



сознания, когда производство идей и представлений было «непосредственно вплетено в материальную деятельность и в материальное общение людей, в язык реальной жизни» (Маркс и Энгельс, т. 3, с. 24), т. е. первобытное художественное творчество носило бифункциональный характер. Обладая чертами схожести с искусством цивилизованного общества, оно в то же время от него и существенно отличалось своей ощутимой утилитарной функцией — одновременной направленностью на выполнение определенных целей производственной и культовой жизнедеятельности.

Говоря о синкретизме как одной из существенных черт первобытного искусства, исследователь древнейшей культуры Австралии В. Р. Кабо в то же время подчеркивает: «Гораздо важнее, что все эти формы художественного творчества тесно связаны со всей многообразной жизнью коллектива, с его трудовой деятельностью, с обрядами посвящения (инициациями), с продуцирующими обрядами (обрядами умножения естественных ресурсов и самого человеческого общества, обрядами «делания» животных, растений и людей), с обрядами, воспроизводящими жизнь и деяния тотемических и мифологических героев, то есть с отлитыми в традиционную фор-

му коллективными действиями, играющими в жизни первобытных обществ очень большую роль и сообщающими и первобытному искусству определенное социальное звучание» (Кабо, 1972, с. 277).

Такая особенность первобытного искусства отразилась и на его структуре. М. Каган показал, что «в первых опытах художественного творчества он (первобытный человек.— Э. К.) оперировал и словесными, и музыкальными, и танцевальными, и пантомимическими, и графическими, и живописными, и скульптурными средствами. Средства эти поддерживали друг друга, скрещивались, переплетались, и менее всего первобытный человек способен был думать о целесообразности их расчленения и самостоятельного применения. Скорее напротив — чем многообразнее были данные средства, тем более эффективным представлялся сам творческий акт» (Каган, 1972, с. 184).

С целью изучения древнейших форм танца нам предстоит его искусственно отделить от всех других видов художественного творчества и проанализировать с точки зрения функционирования в общественной жизни, а также его структуры. Кроме того, такое выделение представляется единственно возможным методом, когда речь идет о выявлении характерных особенностей исключительно хореографического текста.



Анализ танца в его взаимоотношении со всеми другими компонентами первобытного художественного действия позволил бы увидеть последнее как единое целостное явление и в то же время определить конкретную роль танца в этом действе. Но такое исследование предполагает предварительное знание хотя бы основных семантических черт кинетической лексики и потому может стать второй ступенью в изучении древнейших форм танца. И хотя эта задача выходит за рамки данной работы, в главе «Танец как компонент первобытного художественного синкретического действия» мы все же попытаемся показать танец в едином контексте гетерогенной художественной структуры первобытного искусства.

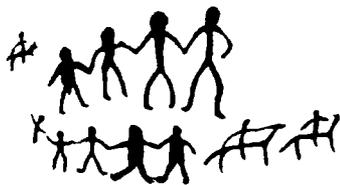
Таким образом, определив танец как вид искусства, которое «рождалось как способ познания объективно складывавшейся в обществе системы ценностей», как способ духовной информации «о социально организовывавшихся их (первобытных людей.— Э. К.) связях с миром, об общественной ценности природы и бытия самого человека» (Каган, 1971, с. 248), мы начнем его изучение с выявления его функциональной значимости в общественной жизни и особенностей структуры.

Обратимся к самому раннему детству человечества, когда не

были изобретены ни лук, ни стрелы. С орудиями из камня и дерева люди коллективно охотились на крупного зверя. От удачи зависела вся их жизнь. Охота была одним из самых ранних процессов производства и занимала ведущее место в человеческой жизни на протяжении тысячелетий. Естественно, что основными в художественном отображении действительности оказались сюжеты, посвященные охоте. К числу самых ранних рисунков человека, как свидетельствуют материалы археологии, относятся изображения зверей (Формозов, 1966, с. 12, 16; Абрамова, 1972, с. 11).

Но наиболее древние палеолитические рисунки воспроизвели не целостный образ животного, а только одну какую-нибудь наиболее характерную его черту, например, круп, рога и т. д. По мнению С. Замятнина, эти произведения «могли доходить от „художника“ до „зрителя“ только в процессе какого-то совместного действия, которое делало понятным то, что изображается» (Замятнин, с. 52).

Как показали исследования А. Столяра, к моменту появления первых рисунков такие действия имели уже многовековую историю. Основываясь на трудовой теории антропогенеза, разработанной Ф. Энгельсом в работе «Роль труда в процессе превра-



щения обезьяны в человека», А. Столяр выдвинул гипотезу о формировании предпосылок творчества у неандертальца, что было, по крайней мере, за 20—25 тысяч лет до появления *Homo sapiens*, т. е. за десятки тысяч лет до того, как человек стал наносить на стены пещер первые изображения.

А. Столяр совершенно справедливо обратил внимание на коллективно-эмоциональный характер каждого охотничьего предприятия. Речь у неандертальца находилась еще в зачаточном состоянии, поэтому эмоции выражались главным образом в форме произвольно возникающих элементарных символических действий, в которых каждый как бы повторно исполнял свою роль в завершившейся охоте. У туши зверя зарождалась охотничья пантомима, давшая начало основным видам изобразительного и выразительного творчества. Такие пантомимы сопутствовали каждой охоте и, по-видимому, дублировались. Второй раз они исполнялись в информационных целях, когда охотники возвращались на стойбище и при помощи атрибутов зверя рассказывали о случившемся (Столяр, 1972а, с. 44—45).

Пантомимные действия первобытных охотников продолжали исполняться и в эпоху верхнего палеолита охотниками-кроманьонцами, уже владевшими члено-

раздельной речью и наделенными сознанием, близким к сознанию современного человека. Об этом, в частности, свидетельствуют обнаруженные в некоторых пещерах с изображениями животных следы человеческих ног, по которым нетрудно догадаться, что здесь исполнялся танец. В качестве примеров археологи приводят следы ног вокруг медвежьей скульптуры пещеры Монтепан и лепных бизонов пещеры Тюк д'Одубер (Франция).

Но, очевидно, в какие-то действия включались и рисунки, нанесенные на стены пещер, причем, вероятно, и те, которые передавали образ зверя в целом. Как заметила З. Абрамова, «фауна, обнаруженная в росписях и гравировках... состоит главным образом из крупных жвачных — основных объектов охоты». На магическое их значение, по мнению археолога, указывает тот факт, что «нередко на фигурах видны различные прямые линии, которые в большинстве случаев истолковываются как изображения метательных копий и дротиков. Создается впечатление, что нарисованное животное как бы предназначалось быть убитым при помощи магической пантомимы или заклинания» (Абрамова, 1971, с. 75—76).

Но что собой представляло это действие, сказать пока трудно. Судить об этом можно только по



Рис. 2. «Колдун» из пещеры Трех братьев

опосредованным данным, которые, однако, достаточно красноречивы. Во-первых, обращает на себя внимание тот факт, что рисунки передавали живой, непосредственный образ зверя, хотя с натуры и не писались. Во-вторых, в некоторых пещерах, например в пещере Альтамира (Испания), рядом с красочными рисунками животных изображены антропоморфные фигуры в ярко выраженных танцевальных позах. Здесь об исполнении пантомимно-хореографических действий можно говорить уже с большей уверенностью.

Итак, наряду с искусно выполненными изображениями животных в наскальных росписях палеолита представлены и некие мифические существа со звериной или птичьей головой, с человече-

ским корпусом или только с человеческими ногами (Абрамова, 1966, табл. XIX, XXVI, XXVII). Особенно характерен в этом плане знаменитый «Колдун» из пещеры Трех братьев (Франция) (рис. 2). Форма туловища и его расположение, а также передние конечности напоминают некое животное из семейства кошачьих, тогда как пышный хвост похож на лисий. Голова также не похожа на голову какого-то одного зверя: ветвистые рога заимствованы у оленя, круглые глаза — у совы, клюв — у орла. И только задние конечности схожи с ногами человека.

Недалеко от «Колдуна» в той же пещере изображен и «маленький колдун» в бизоньей шкуре (Brodrick, p. 22, pl. 17).



«Другие существа смешанной породы — монстры — напоминают лицом обезьян, как, например, изображение на гравированных рисунках из Комбарелль (Франция.— Э. К.). На собак или на волков похожи гротескные физиономии из Ля Марш (Франция.— Э. К.)...» (Окладников, 1967, с. 81).

Все эти существа изображены в движении. По мнению Б. Богаевского, «Колдун» представлен в танце в момент только что законченного coitus (Богаевский 1934, с. 39, 61). Н. Кастере, сравнив изображение «Колдуна» с рисунком обнаженного человека в маске из пещеры Лабастид (Франция), тело которого наклонено вперед, колени согнуты, руки протянуты горизонтально, увидел в нем, как и в антропоморфных рисунках пещер Комбарелль и Марсула (Франция), позу ритуального танца (Кастере, с. 149). Характерны в этом плане и серпы на костяной трещотке из пещеры Тейжа (Франция). Они прыгают друг за другом на полусогнутых ногах. В. Никольский считает, что танцоры двигались на носках, подражая легким прыжкам животного (Никольский, с. 72—73).

Приведенные примеры позволяют предположить, что основными средствами выразительности первобытных охотничьих действий были танец и пантомима, испол-

нявшиеся одновременно с созданием петроглифа.

Значительное место в первобытном искусстве занимает образ женщины. В Западной Европе он представлен натуралистически выполненными палеолитическими «Венерами» типа скульптур Виллендорфа (Австрия) и Леспюг (Франция) и различными достаточно многочисленными схематизированными изображениями.

Но дело даже не в количестве женских изображений, а в их значимости. Как отмечают ученые, женские фигурки чаще всего обнаружены в жилищах вблизи очагов (Абрамова, 1972, с. 25). В палеолитических пещерах женщины изображались рядом с животными (Немировский, с. 58) или одновременно с животными и мужчиной-охотником (Замятнин, с. 58). С. Замятнин отметил характерное сочетание этих трех образов, повторяющихся неоднократно в палеолитическом искусстве в следующей сюжетной схеме: «охотник, поражающий животное, и несколько женщин, соучаствующих в этом охотничьем действии» (Замятнин, с. 58).

Очевидно, этот сюжет воплощался в некоем пантомимно-хореографическом действе. Косвенным свидетельством тому может служить танцевальный характер представленных в нем женских образов. Так, на костяной пластинке из грота Истюрц (Фран-



ция) на одной стороне «изображены бизоны, пораженные гарпуном, а на другой — пляшущие женские фигурки, причем и у них на бедре также награвировано изображение гарпуна» (Замятин, с. 58). В танцевальной позе, по мнению археологов, представлены и женские изображения пещеры Лоссель (Франция).

Говоря о наиболее распространенных образах палеолитического искусства, археологи чаще всего выделяют три образа — животного, женщины и антропоморфного существа (Абрамова, 1966, с. 3). В. Селиванов в числе главных персонажей первобытного искусства приводит животное, женщину и мужчину-охотника (Селиванов, с. 26). Истина есть в обоих утверждениях. И хотя число мужских изображений в древнейшем искусстве палеолита невелико, тем не менее в сюжетном плане они играют важную роль. А начиная с эпохи мезолита, когда с изобретением лука и стрел удача в охоте все больше стала зависеть от умения и ловкости отдельного охотника, мужские изображения становятся не только многочисленными, но, пожалуй, и самыми выразительными в пластическом отношении.

Таким образом, мы, в свою очередь, также выделяем три основных образа, в которых достаточно четко выявляются кинетико-пластические особенности древ-

нейшей хореографии: образ антропоморфного существа, женщины и мужчины-охотника. При этом нами исключается основной образ палеолитического искусства — образ зверя, который не может служить непосредственной характеристикой танцев человека. Мы будем обращаться к изображениям животных лишь в отдельных случаях с целью выявления общих стилистических особенностей искусства.

Отмеченные нами три основных образа определяют и структуру работы, в которой выделяются как отдельные следующие главы: «Тотемические танцы», «Древнейшие виды женских обрядовых танцев», «Древнейшие виды мужских обрядовых танцев». Особенности хореографического текста позволяют выявить семантику их орнаментальных мотивов. Ее анализу посвящается самостоятельная глава. Особое внимание будет уделено бытовым танцам. В этих разделах танец рассматривается исключительно с точки зрения структуры и семантики хореографического текста. Поэтому для того, чтобы представить древнейшие формы танца в их реальном бытовании, вводится глава «Танец как компонент первобытного художественного синкретического действия», где он анализируется в его связи с музыкой, драматическим и изобразительным искусством.



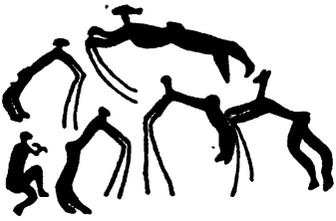
ГЛАВА I

ТОТЕМИЧЕСКИЕ ТАНЦЫ

Совершавшиеся в пещерах обряды, очевидно, имели жизненно важное значение для первобытного человека. Не случайно вход в них был сопряжен с немалыми опасностями. Например, пещера Трех братьев, расположенная на высоте 490 метров над уровнем моря, состоит из трех длинных галерей, в которые можно попасть только проползая на животе сорок метров через узкий и низкий проход, не поднимая головы. Длина каждой галереи несколько сот метров, а все вместе они составляют залоподобное помещение с колонна-ми-сталактитами. Изображение «Колдуна» расположено в четырехстах метрах от входа, в труднодоступном углублении скалы (Богаевский, 1934, с. 72).

Нелегкими были входы и в другие пещеры, в которых совершались магические обряды. Для того чтобы проникнуть в некоторые из них, нужно было проплыть подземные реки, преодолеть много других препятствий. По наблюдениям Н. Кастере, «все декорированные пещеры (т. е. пещеры, содержащие памятники палеолитического изобразительного искусства.— Э. К.) хорошо скрыты или имеют трудный и опасный доступ» (Кастере, с. 160).

Несмотря на труднодоступность⁶, эти пещеры служили постоянным местом совершения обрядов, т. е. являлись своего рода



Брюль, «имеют целью обеспечить размножение и рост интересующих племя растительных и животных пород. Для достижения этой цели необходимы присутствие и действие мифических существ, получеловеческих - полуживотных предков, от которых произошли эти породы, равно как и соответствующие человеческие общества. Это присутствие и это действие осуществляются при посредстве произнесения мифов и совершения церемоний. Согласно представлению караджери, скальные рисунки имеют ту же силу при условии, если их подновлять в начале периода дождей» (Леви-Брюль, 1937, с. 418).

Отсюда можно выдвинуть предположение, что главными действующими лицами обрядов были изображавшиеся на скалах, в пантомиме и танцах фантастические существа, соединяющие в себе одновременно черты и людей, и животных, и птиц, и змей, и даже растений. Ученые видят в них, вероятнее всего, исполнителей тотемических обрядов (Токарев, 1965, с. 38).

Такое предположение подтверждается этнографическими материалами об аборигенах Австралии, которую «называют классической страной тотемизма, и здесь лучше, чем где-либо, видны самые корни этой формы религии» (Токарев, 1965, с. 51).

Тотемизм как форма религии

достаточно хорошо сегодня изучен советской и зарубежной наукой (Леви-Брюль; Равдоникас, 1937; Спиркин; Токарев, 1964, 1965; Францев; Фрэзер; Хайтун; Штернберг). Однако тотемические танцы еще не привлекали должного внимания ученых⁷.

Поэтому, опираясь на данные археологии и этнографии, мы попытаемся выявить хотя бы в самых общих чертах функцию и характерные особенности структуры этих танцев.

Обратимся вновь к памятникам палеолитического искусства. В известной пещере Монтеспан вокруг скульптуры медведя, изрешеченной ударами дровишек, «сохранились отпечатки босых человеческих ног, а также лап и когтей пещерного медведя» (Окладников, 1967, с. 65). «Следы шли вереницей, вокруг скульптуры, причем в некоторых местах все начинали вместо всей ступни наступать только на пятки» (Замятин, с. 53). Кроме того, рядом со скульптурой обнаружен череп медведя, некогда венчавший ее. Отсюда можно предположить, что вокруг скульптуры исполнялся танец, участники которого, изображая медведя, метали дровишки в скульптуру животного.

Следы подобного действия обнаружили археологи в пещере Тюк д'Одубер вокруг двух лепных изображений бизонов (Бо-



гаевский, 1934, с. 46). В. Никольский предполагает, что «танцоры исполняли тяжелый, чинный бизоний танец, избегая оставлять отпечатки ножных пальцев ради полного слияния со своим святым покровителем, беспалым копытным бизоном» (Никольский, с. 73). Следы на земле большей частью принадлежали мальчикам в возрасте от десяти — двенадцати до шестнадцати лет и — значительно меньше — взрослым мужчинам (Замятнин, с. 53). Эти следы вели в углубление, где находились «пять глиняных возвышений... вероятно, фаллов» (Богаевский, 1934, с. 46).

О том, что в пещерах-святилищах совершались возрастные инициации⁸, свидетельствует и большое количество отпечатков «малых рук», находящихся рядом с изображениями животных, «что уже давно привело к мнению об их принадлежности детям и подросткам» (Столяр, 1976, с. 21). Этот момент, сопоставленный с «еще более отчетливо засвидетельствованными охотничье-обрядовыми действиями юношей в пещерах (в мустье — Базауа, в верхнем палеолите — Монтэспан и др.), естественно, привел ученых к предположению о связи больших фризозов „рук“ с коллективными инициациями. <...> В „руках“ естественно видеть прежде всего выражение доминанты четвертичного общества: стремления

к овладению зверем... Каждая из „рук“, не заключая в себе никаких оттенков знака собственности, олицетворяла в момент инициаций словно клятвенно проецируемый в будущее постоянный добывающий труд отдельной личности как элементарной частицы социального единства» (Столяр, 1976, с. 22—23).

Памятники археологии засвидетельствовали черты первобытных художественных действий, близкие к тем, что зафиксированы по этнографическим материалам австралийцев и бушменов. Говоря об австралийских интичнума⁹, исследователи отмечали, что большинство из этих церемоний, длившихся по несколько месяцев, преследовали не одну цель, а несколько.

«Подражая тому, что делали в определенных обстоятельствах мифические предки, воспроизводя их жесты и действия, участники церемоний приобщаются к ним и реально сопричастуют их сущности. Одновременно с этим новичков, т. е. молодое поколение, которому предстоит включиться в поколение старших, вводят в тайны священных обрядов, от которых периодически зависят благосостояние и благополучие общественной группы. А заодно... участникам церемонии удается... вызвать умножение, усиленный и быстрый рост растений и животных, являющихся тотемами раз-



ных кланов племени» (Леви-Брюль, 1937, с. 115).

Заметим также, что обряды посвящения юношей-бушменов сводились в целом к тем же задачам. «... Мальчиков учат поведению с женщинами, на охоте, во время церемоний, соблюдению различных табу, их вводят в мир религиозных мифов и верований» (Бьерре, 1963, с. 124).

Подобные церемонии имели достаточно широкое распространение. Отголоски их сохранились и в отдельных игровых танцах бушменов, имитировавших спаривание животных. Б. Шаревская видит в них «десакрализованные магические обряды типа австралийских интичиума, направленные к воспроизведению породы тотемного животного» (Шаревская, с. 44).

Таким образом, в тотемических обрядах молодое поколение племени не только знакомилось с его священной историей, но и приобщалось к трудовой жизни взрослых. Юноши учились познавать окружающий их животный мир, осознавать себя мужчинами и в то же время членами определенного человеческого коллектива.

Нетрудно представить, что тотемические танцы имели огромную силу эмоционального воздействия. Уподобление человека зверю в таинственной обстановке пещеры, разрисованной магически-

ми изображениями животных, словно оживавших при свете мерцающих факелов, оказывало ни с чем не сравнимое влияние на воображение первобытного охотника. Известно, что для первобытного человека «надеть маску— это значит подвергнуться реальному превращению... Достаточно вспомнить людей-пантер и людей-леопардов Западной Африки. Надев шкуру животного в определенной, необходимой для этого магической обстановке, они чувствуют себя реально превратившимися в пантер и леопардов: они обладают силой и свирепостью этих зверей. Если они промахнулись и их жертва, защищаясь, сорвет с них эту шкуру, они мгновенно становятся снова только людьми, притом весьма испуганными, и с ними легко справиться» (Леви-Брюль, 1937, с. 126).

Однако психологическое воздействие тотемических обрядов не ограничивалось только силой эмоционального влияния отдельных танцев. Оно удваивалось от того, что эти танцы включались в единую систему художественного действия, подчиненного первобытной мифологии, которая выступала как «специфическая для родового общества форма выражения идеологического синкретизма» (Мелетинский, с. 22). Мифы — своеобразные произведения художественной фантазии, художественного творчества — служили перво-



бытному человеку реальным объяснением истории происхождения его рода, фратрии, а иногда и отдельного человека от тотемов (определенных видов животных, птиц, насекомых, змей, растений, рек, гор, камней и даже явлений природы). В них рассказывалось также о взаимоотношениях людей и тотемов, «о сверхъестественных существах и силах, действовавших во времена первопредков и влиявших на природу и общество...» (Шахнович, с. 20).

Согласно мифам многих народов мира, связь человека со своим тотемом происходила через женщину, и именно от этого союза рождались полулюди-полузвери (Богораз-Тан, с. 32—33). Поэтому, вероятно, в тотемических обрядах особое значение придавалось женским танцам. В искусстве палеолита это нашло отражение в женских изображениях, обнаруженных в пещерах Трех братьев, Пеш-Мерль (Франция), Комбарелль (Абрамова, 1966, табл. XII, 2, 4, 4а—4д; XIII, 8—10; XIX, 9).

Таким образом, мифы служили своеобразными сценариями тотемических обрядов, в которых принимало участие множество персонажей. И каждый из них исполнял свой собственный танец, носивший часто действенный, пантомимный характер.

Для того чтобы получить более точное представление об этих

танцах, обратимся к обрядам австралийцев и бушменов, помня, однако, о том, что они во многом все же отличались от тех, что исполнялись во времена верхнего палеолита.

Говоря о тотемических обрядах племени арунта (Австралия), Б. Спенсер и Ф. Гиллен отмечали, что на первый взгляд могло показаться, будто действующие лица просто изображают повадки определенных животных. Однако на самом деле все было совсем иначе и имело более глубокий смысл. Каждый участник представлял предка, который являлся одновременно тотемическим животным и жил в мифические времена, т. е. времена алчеринга (Spencer and Gillen, p. 228).

Интересно описание Б. Спенсером и Ф. Гилленом эпизода из жизни тотемов-птиц, исполненного в форме танцевальной пантомимы. Сначала ее исполнители — орел и сокол — сидели в гнездах; таковыми им служили щиты. Они поднимали и опускали руки, имитируя взмахи крыльев. Затем они выскочили и начали настороженно кружиться вокруг друг друга. Потом вдруг схватились и стали драться головами из-за куска мяса. Они дрались, как настоящие птицы. Наконец нападавшая птица вырвала у другой изо рта «кусочек мяса», сделанный из травы, волосяного шнура и пуха (Spencer and Gillen, p. 296—297).



Рис. 4. Тотемический танец кенгуру

В тотемической пляске кенгуру, исполнявшейся каждую ночь в течение недели, изображались разные эпизоды из жизни первопредка, его путешествий в «страну сновидений» и совершаемые им подвиги. В одном из таких эпизодов разыгрывалась драматическая сцена борьбы между предком Кенгуру и предком Дикой собаки. Предок Кенгуру подвергался яростному нападению со стороны противника, но неизменно одерживал победу (Dean and Carell, 1956, p. 153). Одно из движений танца кенгуру изображено на рис. 4.

Тотемические танцы кенгуру, в которых изображались пасущиеся самка и самец, их спаривание, детеныш, прыгающий между ног матери, наблюдал Ф. Роуз у австралийского племени питьяндьяра (Роуз, с. 242—245).

С той же точностью изображали все повадки животного, передавали его внутреннее состояние и настроение в разные моменты жизни и исполнители танцев личного тотема. Во время большого корробори — священной танцевальной церемонии острова Мелвилл — Б. Дин и В. Кэрелл были свидетелями пляски вождя



Рис. 5. Тотемический танец крокодила

племени, чьим тотемом был крокодил (рис. 5).

Элай (так звали вождя) двигался какой-то особой походкой. По мере нарастания темпа танца он все больше прижимался к земле. Его руки, вытянутые назад, изображали мелкую рябь, исходящую от медленно погружающегося в воду крокодила. Вдруг одна нога его с огромной силой выбрасывалась вперед и все тело начинало свиваться и скручиваться в острых изгибах, напоминая движения крокодильего хвоста. Это был настоящий крокодил, вы-

сматривающий свою жертву. Когда он приближался, становилось даже страшно (Dean and Carell, 1956, p. 79). Перед нами в данном случае исключительный по пластической и актерской выразительности образ, созданный исполнителем тотемического танца.

Обратимся теперь к примерам тотемических танцев бушменов. В наскальной живописи бушменов большое место занимают разнообразные изображения танцующего кузнечика-богомолы (*Mantis religiosa*), которого они называли Нго или же Цг'анг, (Ц'агн,



Рис. 6. Тотемический танец кузне-
чика-богомла

Цг'ааген), т. е. господин. «Условными знаками «ц'», «цг'»... переданы своеобразные „щелкающие“ звуки бушменского языка, очень трудно произносимые...» (Токарев, 1965, с. 159).

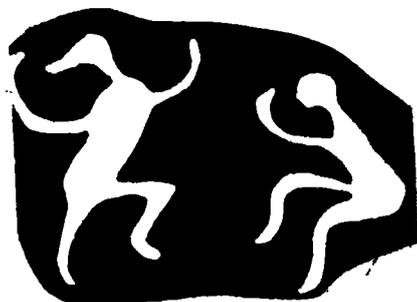
Роль Цг'аанга исполняли мужчины, женщины аккомпанировали им ударами в ладоши (рис. 6). Внешнее уподобление кузнечику сопровождалось копированием всех его движений—прыжков, поворотов головы и корпуса. На рис. 7 показан танец кузнечиков, в котором особым образом подчеркивались прыжки на одной ноге. Магическое значение придавалось в танце поворотам головы. Бушмены верили, «что, если Нго в ответ на молитву сделает круговое движение головой, это значит, что охота будет удачна» (Токарев, 1965, с. 159).

Мифический Цг'аанг обладал сверхъестественной силой и мог

создавать разные виды антилоп, в том числе луну-антилопу (Willcox, 1963, p. 32). В наскальных изображениях они представлены танцующими и играющими на музыкальных инструментах типа греческих авлосов (Willcox, 1963, fig. 4b, c; 7).

В образе мифического быка, живущего в большой луже, бушмены представляли себе дождь. Заклинатели дождя изображали в танце, как они ловили этого быка за рога при помощи лассо (Willcox, 1963, p. 32, fig. 9).

На петроглифах Южной Африки представлено огромное количество и других мифических существ—рогатая змея, крылатая антилопа, слон с когтями на ногах и чудовищным хоботом, некое фантастическое существо, преследующее маленькую человеческую фигурку, получеловек-полуантилопа, некие мифические пер-



вопреки бушменов Дракенсберга (Willcox, 1963, fig. 11). Это, безусловно, свидетельствует о тематическом разнообразии и пластическом богатстве тотемических танцев. Согласно легендам, «многим движениям этих танцев люди выучились у животных (Hambly, p. 48).

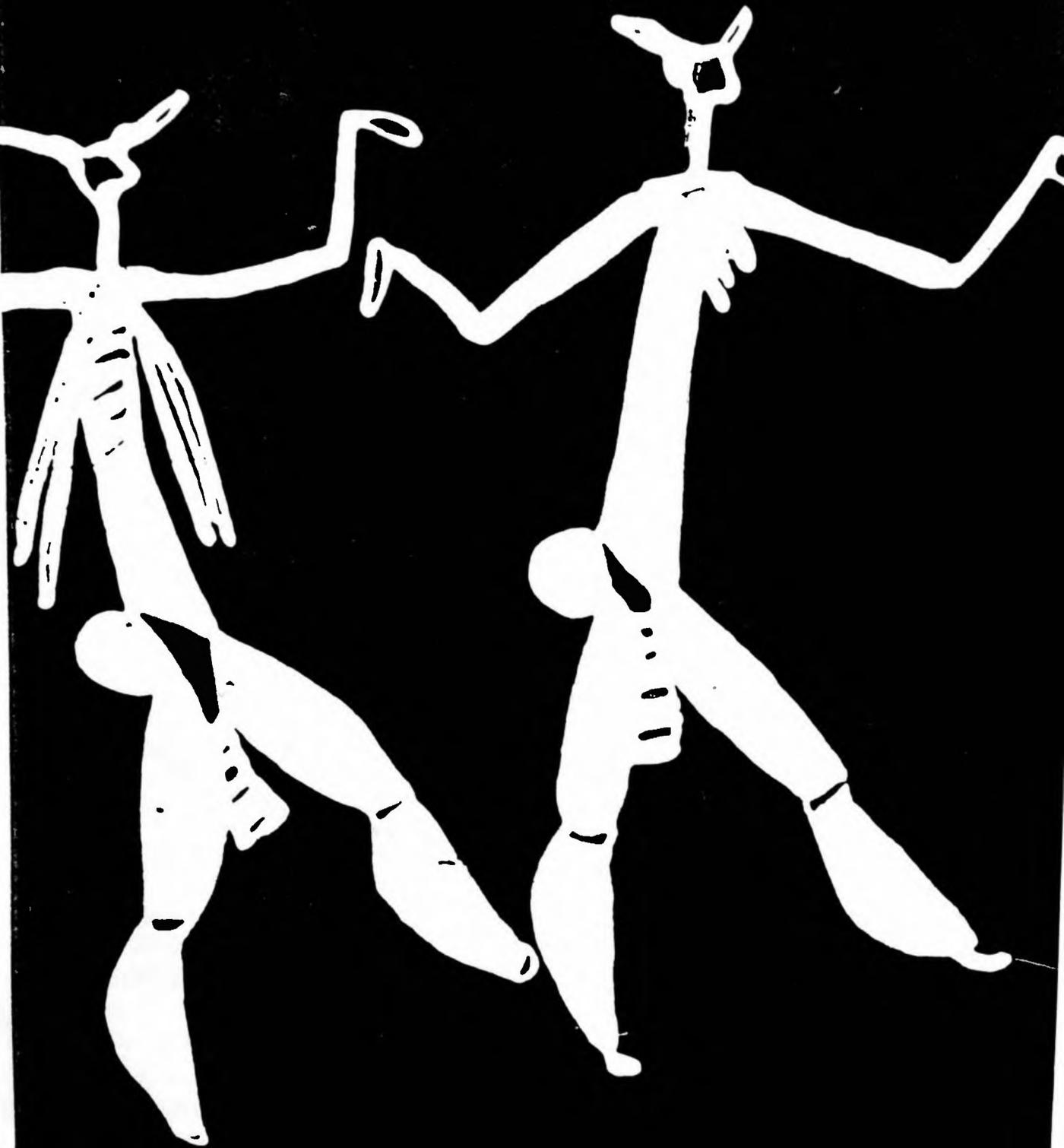
Судя по наскальным изображениям, южноафриканские племена разыгрывали в честь «своих тотемических героев «многоактные» пантомимно-хореографические действия со сложными сюжетами (рис. 8). Но смысл очень многих рисунков остается еще не разгаданным. К началу XIX в. (когда началось научное исследование духовной культуры этих племен) «древняя самобытная религия бушменов деформировалась, смысл и значение немногих бытующих еще обрядов были забыты самим народом» (Шаревская, с. 42). Многие ритуальные действия, посвященные мифическим персонажам, уже к этому времени превратились в игры или бытовые танцы. Но в некоторых из них со всей очевидностью еще проступали следы древних тотемических действий.

Сопоставление наскальных рисунков с мифами и танцами, сохранившими черты древних обрядов, позволяет достичь некоторых результатов в изучении древней хореографической культуры. Так, Г. Стоу удалось частично разгадать на стене пещеры из района

Малути (Южная Африка) рисунки, на которых изображены сцены из жизни мифических предков. В верхней части рисунка женщины разных возрастов исполняют очень динамичный танец, очевидно Мокома. Рядом с ними — три рогатых демонических существа со звериными головами, косялапными и толстыми ногами, в шкурах и с длинными хвостами. Один демон схватил двух провинившихся бушменов. Одного он тащит на спине, другого, обвязав ремнями вокруг шеи, волочит по земле. Два других демона, довольные добычей, спешат ему навстречу. Во второй сцене изображено превращение грешников, испорченных Мокома, в животных и избивание их палками. Особенно им достается от Каянга (так Стоу называл Цг'аанга.— Э. К.) (Stow, 1905, p. 120, 121).

По наблюдениям Т. Арбуссе, танец Мокома своими беспорядочными прыжками напоминал игры резвящихся молодых животных. Обливаясь потом, его исполнители прыгали до изнеможения, сопровождая свой танец множеством различных криков. Некоторые из них, не выдержав напряжения, падали на землю, обливаясь кровью, которая струилась ручьями из носа. Поэтому танец и назывался Мокома, или





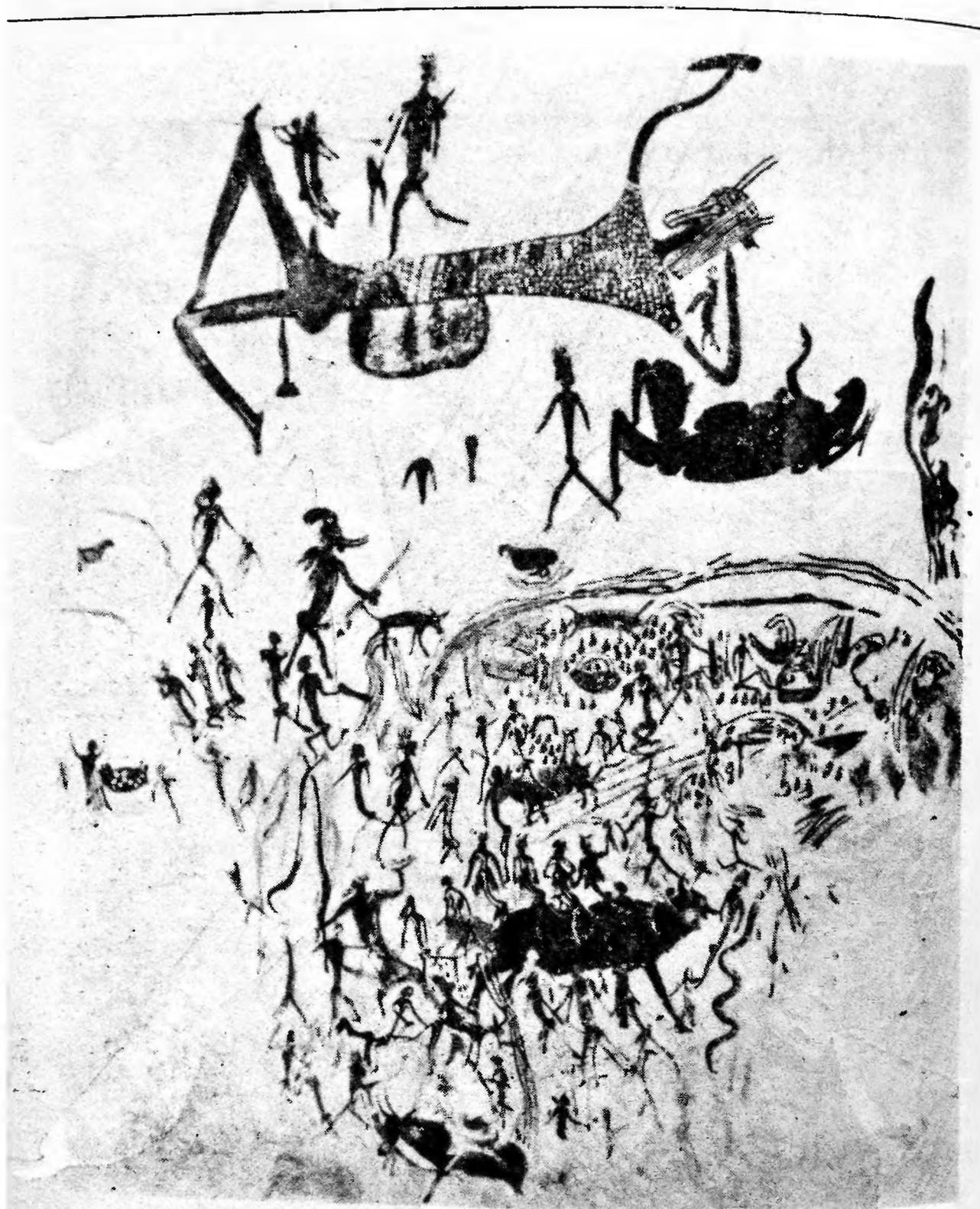


Рис. 8. Бушменский рисунок на ска-
ле Диана



Танец крови. Упавшего на землю мужчину окружали женщины. Они клали на него крест-накрест два стебля тростника и вытирали пот перьями страуса. Затем делали несколько прыжков в сторону от него и падали ему на спину. Вскоре мужчина приходил в себя. Так заканчивалась церемония (Stow, 1905, p. 119—120).

Бушмены считали, что танцевать Мокома им приказывал Ц'агн (Элленбергер, с. 226), и верили, что некоторых мужчин, испорченных Мокома, он уводил куда-то под воду и превращал там в животных (Stow, 1905, p. 120). Этот танец был связан с обрядами инициаций (Токарев, 1965, с. 160), но, кроме того, бушмены исполняли его всю ночь напролет во время войны, голода и других бедствий. Они знали, что от этого танца нередко умирают, но верили, что Каанг вернет им жизнь (Stow, 1905, p. 119).

Согласно исследованиям У. Хэмбли, танцы, исполнявшиеся до изнеможения, играли важную роль в системе физического воспитания, составлявшего один из основных моментов племенных инициаций. В то же время юноши не могли не ощущать, что именно, этими танцами они привлекали девушек, которые выбирали себе будущих мужей из числа лучших танцоров (Hambly, p. 23—24). П. Радин отмечал, что овладение сексуальной магией, уме-

нием привлекать к себе женщин было одной из основных задач танцев инициации (Radin, p. 86), т. е. тем самым посвящаемые знакомились с необходимым для будущего мужчины жизненным опытом. Тотемические танцы, длившиеся по несколько дней, были объединены сценарием мифа о фантастических путешествиях из жизни предков.

В приведенных примерах тотемических плясок разных племен отчетливо проявляется их основная особенность — точное уподобление тотему. И это самая древняя их черта. Она существовала уже в те времена, когда человек не мог еще осознавать композиционной стройности всего рисунка и беспорядочно наносил на стены пещер только отдельные фигуры животных и мифических существ.

Лексика тотемических танцев определялась характером пластики определенных видов животных, птиц, насекомых. Эти танцы по своему строю были динамичными, в них подчеркивались движения, а не позы.

Многообразие движений гибких птицеголовых существ из Адорры (Сицилия) воспринимается как кинетико-пластическое воплощение мифа о фантастическом предке (рис. 9). На рисунках пещеры у реки Хумберт (рис. 3) движения мифических существ и неких тотемических



Рис. 9. Танец птицеголовых существ
(Адорра)

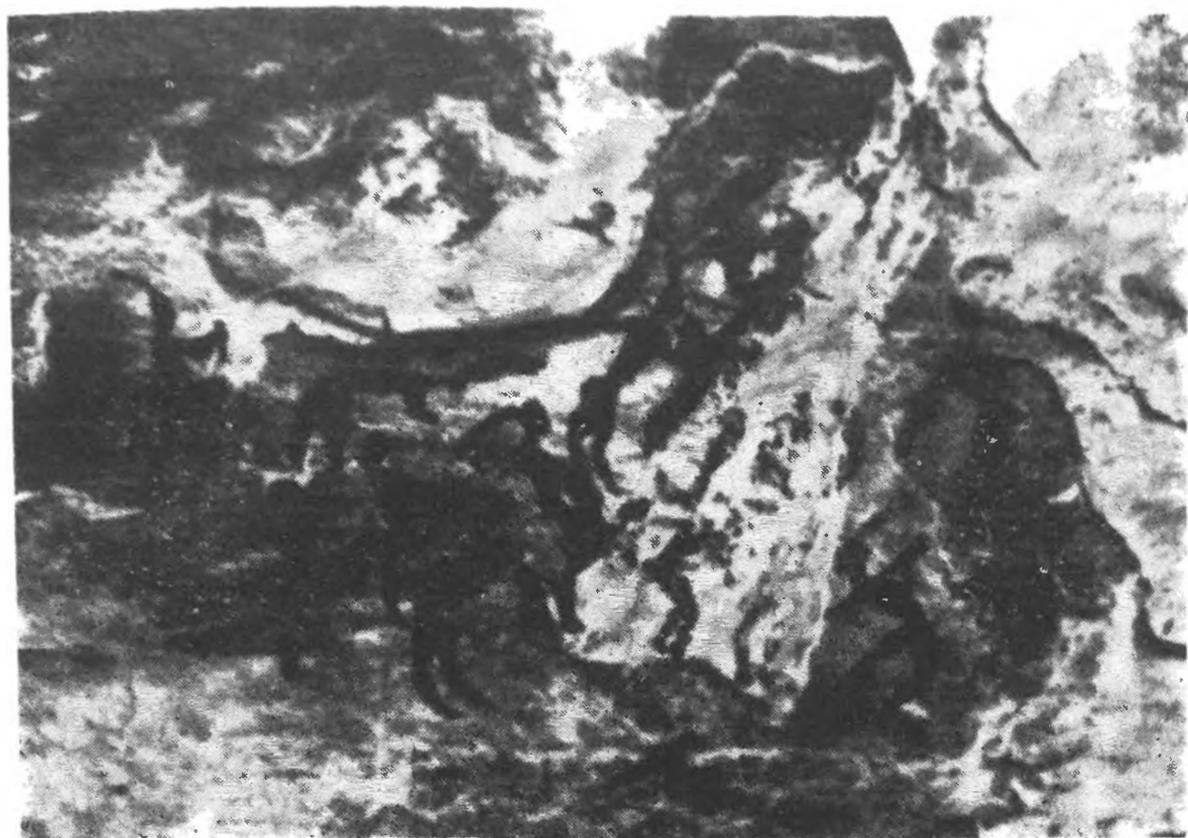


Рис. 10. Наскальный рисунок бушменов

личинок, изображенных в наскальной живописи Арнемленда (Австралия) (Mountford, 1961, pl. 1a), чрезвычайно разнообразны. В наскальном рисунке бушменов (рис. 10) мифические существа в причудливых головных уборах и костюмах, напоминающих у некоторых балетные пачки, исполняют динамичный танец. Их гибкие тела фиксируют разнообразные движения с наклоненным вперед и откинутым назад корпусом. Энергичные прыжки на одной ноге, сильные вращательные движения животом и ягодицами свидетельствуют о динамичном характере этого танца,

сопровождающегося ударами каких-то предметов друг о друга. Один из участников обряда низко свесил голову то ли от изнеможения, то ли в знак поражения. Фигура, стоящая несколько выше в победоносной позе, выдвинув вперед ногу и откинув корпус, возможно, и была его соперником.

В бушменском рисунке на скале Диана (Южная Родезия) (рис. 8) изображена настоящая фантазмагория пляса. И это не удивительно. В наскальных изображениях этих племен можно увидеть огромное количество самых разнообразных животных, птиц, насекомых — всю или поч-



ти всю окружающую фауну, которая находила образное пантомимно-хореографическое воплощение в тотемических обрядовых действиях, напоминавших сложные многоактные спектакли, длившиеся в течение нескольких дней, а порой и месяцев. Отличались они пластическим и значительным сюжетным разнообразием. Они включали танцы, посвященные жизни и деятельности мифического первопредка, женские обрядовые танцы плодородия и мужские охотничьи пляски.

Являясь важнейшим компонентом обрядов инициаций, тотемические танцы были одной из

основных форм сохранения накопленного племенем жизненного опыта и передачи его подрастающему поколению. В этом заключалась их основная функция. Но, кроме того, тотемическая пляска была своеобразным паспортом рода, клана или даже отдельной личности. У племени бечуан (Африка), например, когда встречались незнакомые люди и хотели узнать, к какому клану кто принадлежит, просто спрашивали друг друга: «Что ты танцуешь?» (Frazer, p. 37—38).

Таким образом, в тотемических обрядах проявляется первая специализация танца.



ГЛАВА II

ДРЕВНЕЙШИЕ ВИДЫ ЖЕНСКИХ ОБРЯДОВЫХ ТАНЦЕВ

1. Семантика женского культа

Как уже отмечалось ранее, женские образы принадлежат к числу наиболее распространенных в искусстве верхнего палеолита. Об их семантике и функциональной значимости в определенной мере можно судить по местонахождениям. Характерно, что женские статуэтки часто встречаются не единично, а целыми группами и, как правило, находятся в особых помещениях, устроенных внутри жилища, вблизи очагов. Это позволяет высказать предположение, что широко распространенный в течение тысячелетий у многих народов культ огня в достаточной мере уже сложился в период палеолита. И в ранних проявлениях он был связан с образом женщины. Опираясь на этнографические материалы, З. Абрамова пришла к выводу, что «дух огня и божество, дарующее плодovitость, часто сливались в один образ» (Абрамова, 1966, с. 78). На основе многочисленных этнографических данных связь женских изображений с культом огня-очага установил С. Токарев (Токарев, 1961, с. 12—20).

Появление статуэток относится ко времени формирования материнской родовой общины. Поэтому исследователи видят в этих фигурках, главным образом в тех, что изображали зрелых женщин, воплощение образа женщины-матери, родоначальницы, хранительницы домашнего очага



(Першиц, Монгайт, Алексеев, с. 71; Матюшин, с. 130).

Но и в более позднюю эпоху — в период отцовско-родового строя — у некоторых племен Юго-Западной Африки большую процессию с факелами священного огня, устраивавшуюся во время неудачной охоты, возглавляла Великая женщина (Hahn, Vedder and Fougie, p. 68).

Говоря о местонахождении статуэток, З. Абрамова обратила внимание, что женские фигурки палеолитического искусства, обнаруженные вблизи очагов, часто разбиты. По мнению исследователя, это «может свидетельствовать о совершении особых обрядов, для которых они специально изготавливались» (Абрамова, 1972, с. 25).

Возможно, некоторый свет на характер их исполнения могут пролить обряды ительменов, или камчадалов, как называл их С. Крашенинников, сохранявшихся до середины XVIII в. на уровне неолита. По окончании летних и осенних работ они устраивали в своих юртах праздник. Одним из главных его моментов было бросание в огонь остроголовых болванчиков, которых они называли Камуда — по имени беса, вселявшегося в женщин во время пляски. Камчадалы мазали им брусничкой лица и ставили перед ними вареную сарану (растение, употребляемое в пищу), рядом кла-

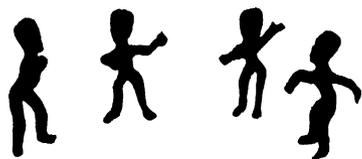
ли маленькие ложки. Через некоторое время, когда Камуда, по мнению камчадалов, насыщались, они съедали сарану, а болванчикам надевали на голову травяные колпачки, привязывали кшее тоншич (злаковое растение) и сладкую траву, связывали их и с воплями и плясками бросали в огонь (Крашенинников, с. 203—204). Возможно, что женщины верхнего палеолита исполняли со скульптурками, найденными вблизи очагов, подобные обряды. Можно предположить, что женский культ в какой-то мере мог быть связан и с магией, направленной на увеличение роста полезных для человека растений.

На многозначность женского культа указывает и то обстоятельство, что женские статуэтки иногда находят прикрытыми косями животных (Абрамова, 1966, с. 70). Но, пожалуй, еще в большей степени взаимосвязь образов женщины и животного просматривается в наскальных изображениях, гравюрах, барельефах. В пещере Пеш-Мерль фигуры женщин воспроизводятся рядом с животными (Абрамова, 1966, с. 203). То же можно сказать и о женских силуэтах, изображенных на писаницах Финляндии (Столяр, Савватеев, с. 155), и о многих других.

Знаменитая женская фигура с рогом в руке из Лоссея (рис. 11), по мнению С. Замят-



Рис. 11. «Венера» (Лоссель)



нина, входила в состав довольно сложной композиции. «На трех отдельных плитах известняка было вырезано три изолированных женских изображения, причем каждая фигура держала в одной поднятой руке рог бизона. Плиты были поставлены полукругом, причем одна, средняя фигура, имела голову, обращенную в фас, а две другие — в профиль, обращенные к средней — одна направо, а другая налево. Перед этими плитами была поставлена плита с изображением охотника, мечущего дротик, а перед охотником — также поставленная на ребро плита с изображением оленьей самки. Около последней плиты была насыпана красная охра, указывающая, что дротик, брошенный охотником, успешно попал в цель и поразил оленюху, которая истекает кровью» (Замятнин, с. 58).

В целом ряде моментов охотничья сцена, воссозданная С. Замятниным по археологическим материалам, напоминает отдельные эпизоды обрядового охотничьего действия, свидетелем которого был Л. Фробениус, наблюдавший у пигмеев любопытный обряд. Перед тем как отправиться на охоту, они расчистили большой участок земли и нарисовали антилопу. Едва первые лучи солнца коснулись рисунка, его окружили женщины. Вскидывая вверх руки, они пели магические песни, в то

время как один из охотников метнул стрелу в шею нарисованной антилопы. Трое охотников скрылись в кустах, а женщины продолжали свое действие. Через некоторое время охотники вернулись с антилопой, простреленной в шею, и разукрасили магический рисунок шерстью и кровью убитого животного (Brodrick, p. 4).

Но археологические материалы пещеры Лоссель позволяют увидеть, что смысл женских обрядовых танцев сводился не только к охотничьей магии. З. Абрамова обратила внимание на «опущенный С. Н. Замятниным рельеф, изображающий два существа, антиподально расположенных и несомненно связанных с культом плодородия...» Это дополнение позволило З. Абрамовой сделать несколько иной вывод, а именно: указать «на роль женщины-матери и на значение половой связи в охотничьей удаче и в умножении животных» (Абрамова, 1966, с. 86).

Такая интерпретация женских образов подтверждается и другими археологическими материалами, в частности рисунками из Богуслена (Швеция), где «рядом с сидящей на корточках женщиной стоит хвостатый, в то же время фаллический человечек. Он протянул одну руку к женщине, а другой держится за изображенное слева от него животное с



большими ушами и округлым туловищем — оленя. Налицо, следовательно, идея плодородия, воспроизводства живых существ, притом не только людей, но и зверей» (Окладников, 1974, с. 94).

Об особом значении женской магии в охотничьих обрядах свидетельствуют и этнографические данные, подтверждение которым можно найти в археологических материалах. Как считает А. Окладников, в рельефах Лосселя, как и в некоторых якутских обрядах, «развертывается одинаковая сцена магического убийства оленя, в которой охотник является только орудием колдовского убийства зверей. Главная роль принадлежит колдующим женщинам — участницам обряда, и стоящим за ними сверхъестественным силам». Исследователь также предполагает, что женщина из Лосселя держала в руке ритон со свежей кровью, «и она, подобно оленеводам и охотникам Севера, совершала помазание и возлияние» (Окладников, 1967, с. 79). Данная гипотеза не лишена оснований, если «вспомнить, что красная охра, смешанная с растительным маслом, применялась в многочисленных обрядах, связанных с почитанием Богини-Матери, и что она обозначала кровь принесенной жертвы» (Дикшит, с. 169). Эта краска чаще всего применялась для изображения животных в палеолитических пещерах.

Начиная с мадленской культуры, когда натуралистические изображения женщин все больше уступают место изображениям подчеркнуто условным, великолепно передающим динамику движений, черты женских обрядовых танцев, связанных с размножением животных и охотничьей магией, проявляются еще более отчетливо. В пещере Альпера (Испания) изображено более семидесяти женских фигур, охваченных экстазом вихревого танца. На них нанесены рисунки животных. Схожие картины обнаружены в Ливийской пустыне. К этому кругу явлений принадлежит и изображенный на скалах Малути в Южной Африке «шабаш ведьм» (Brodgick, p. 13).

В пещере Когул (Испания) черной и красной краской на скалу нанесены женские фигуры в колоколовидных юбках. Верхняя часть их тела обнажена, женщины танцуют вокруг небольшой обнаженной мужской фигуры (рис. 12). Рядом с ними изображены животные. Как сообщает Г. Обермайер, «там же имеются фигуры охотников, преследующих с луками и копьями в руках оленей и диких быков» (Обермайер, с. 50). По мнению З. Абрамовой, эта сцена имела «магическое зна-

→

Рис. 12. Наскальное изображение танцующих женщин (Когул)







чение... для обеспечения плодovitости женщин и животных...» (Абрамова, 1966, с. 86).

Рисунок подобного рода и, очевидно, схожего значения обнаружен и в пещере Магура (Болгария), где танцующие женщины также изображены вокруг обнаженной мужской фигуры. Характерно, что и они тоже, как и женщины из пещеры Когул, одеты в колоколовидные юбки (Jantarski, Abb. 3, S. 35).

Столь явно выраженная многозначность женского образа проявилась и в том, что он воплощался одновременно в нескольких видах изображений.

Помимо палеолитических «венер», полногрудых, на последнем месяце беременности, напоминавших не столько женщин, сколько сосуды плодородия (рис. 11, 13), встречались и фигуры молодых стройных женщин и девушек (Абрамова, 1966, с. 11—20, табл. I—VIII).

Кроме того, наряду с натуралистически выполненными женскими изображениями встречаются и предельно схематизированные, вплоть до воплощения женского образа в отдельных элементах геометрического орнамента.

В результате исследований А. Столяру удалось опровергнуть достаточно прочно устоявшееся мнение относительно ориньякских «вульв»¹⁰ и доказать, что «рогатые овалы», «треугольники», «гру-

шевидные овалы» «не так сексуально специфичны и много шире по смысловому охвату, представляя контурно-знаковый символ всего женского тела, стилизованного до уровня отвлеченно-логической и вместе с тем огрубленно лаконичной, абстрактной схемы» (Столяр, 1972, с. 205). Он раскрыл и «женскую» природу «углового» орнамента Мезина (р. Десна) и меандра как результата комбинации углов (Столяр, 1972, с. 213). Проведенный анализ позволил ему сделать вывод о связи этих условных изображений с собирательно-абстрактным образом женщины как «олицетворением животворного начала единства, дееспособности и вечности коллектива» (Столяр, 1972, с. 219).

Итак, в период материнского родового строя с образом женщины в своих исходных формах были связаны обряды огня и продолжения рода, растительных сил природы и размножения животных, охотничьей удачи. Эти обряды способствовали формированию социального единства и воспитанию чувства коллективизма. Женщина как «непосредственный биологический производитель рода» являлась и его «управителем и организатором» (Лосев, с. 70), поэтому женскому культу и женским обрядовым танцам, несомненно, принадлежала ведущая роль в жизни племени.

9 500 лет до н. э. на терри-

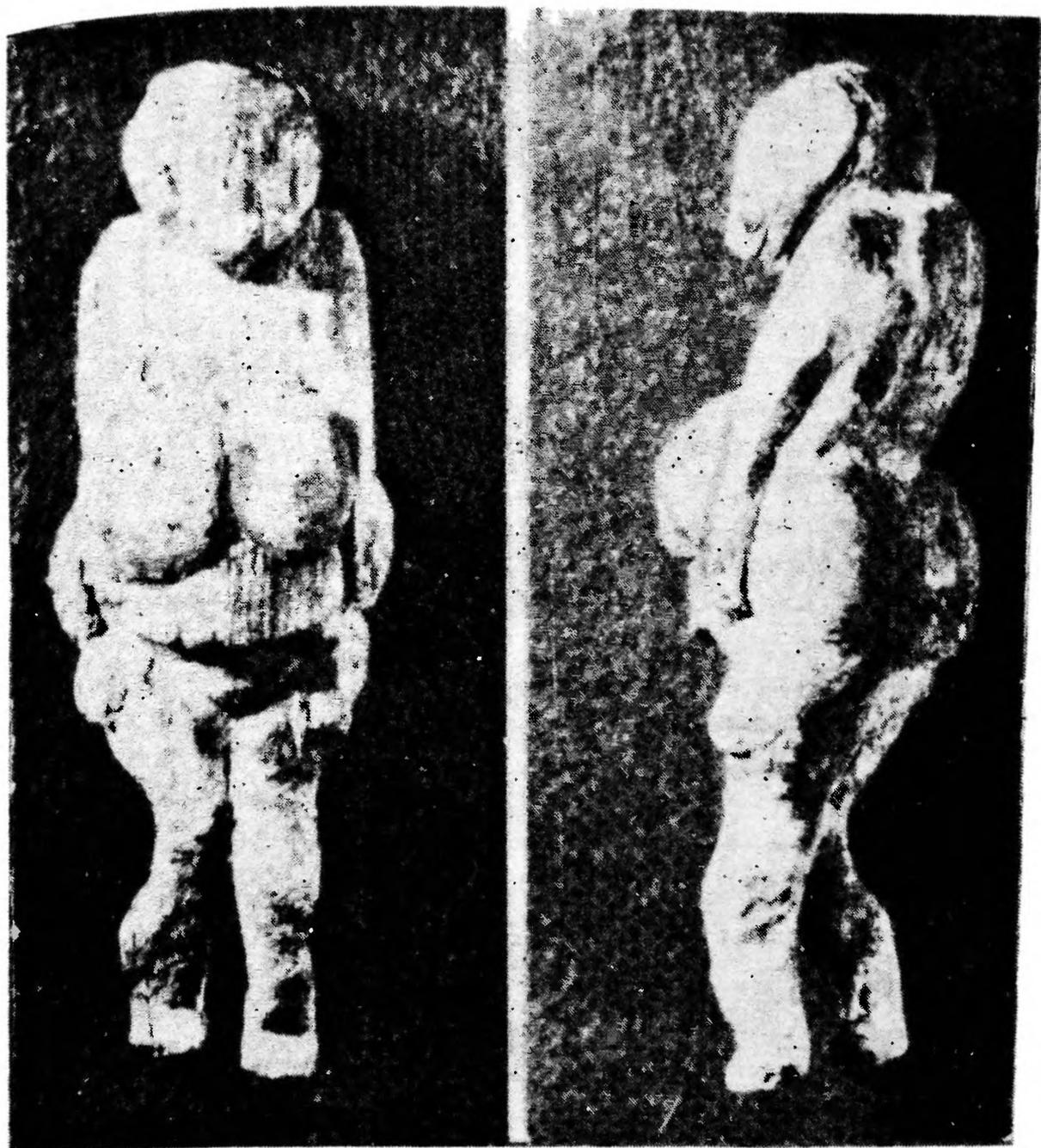


Рис. 13. Статуэтка из Гагарино (р. Дон)

тории Ближнего Востока зарождаются примитивное земледелие и скотоводство, а около 5 200 лет до н. э. этот способ производства начинает развиваться и в Мезоамерике. К числу древнейших земледельческо-скотоводческих рай-

онов относятся Юго-Восточная и Средняя Азия, а также Египет и Средиземноморье, оказавшие, в свою очередь, значительное влияние на развитие земледелия и скотоводства в Европе.

Во многих поселениях неоли-

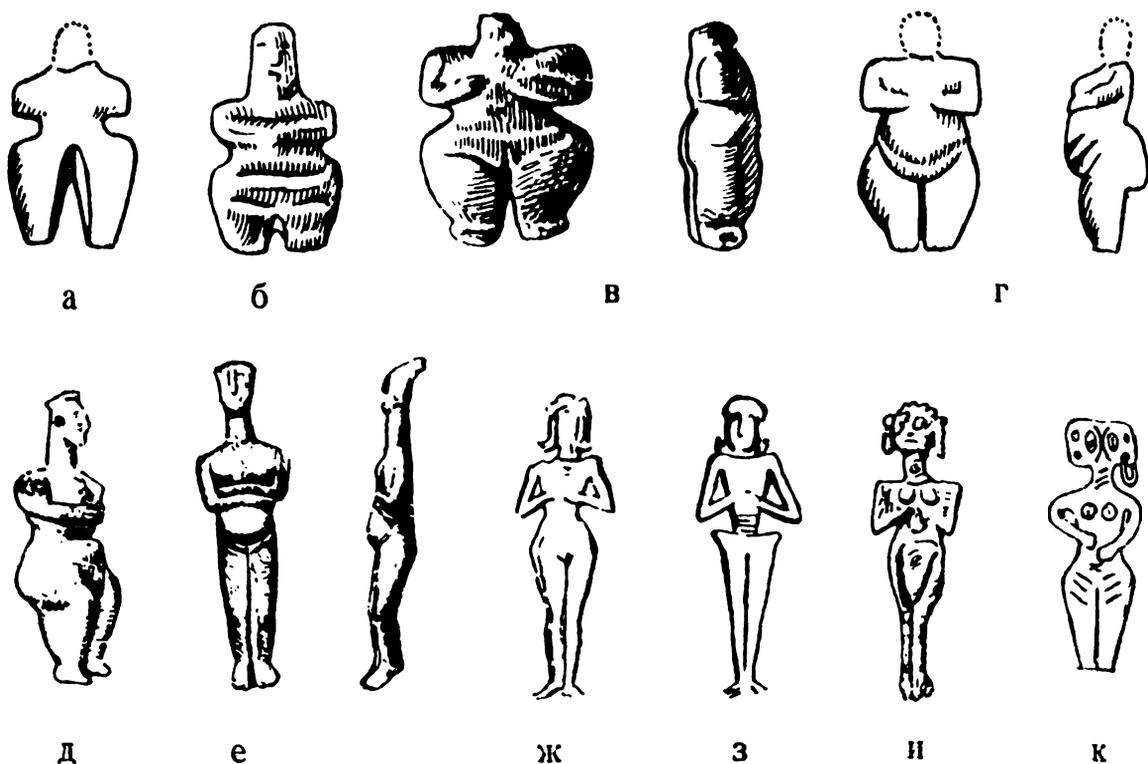


Рис. 14. Сравнительная таблица фигурок Богини-Матери: а—в — Крит; г — Анатолия; д — Спарта; е—з — Киклады; и — Троя; к — Кипр

тических и энеолитических племен обнаружено большое количество женских статуэток. Древнейшие статуэтки юго-запада Средней Азии изображают женщин с подчеркнутой стеатопигией. В этом, а также насечками на бедрах одной из них, они напоминают фигурки женщин раннего Триполья (неолитическая культура Юго-Восточной Европы) (Массон, 1959, с. 17). По признаку стеатопигии они аналогичны также женским статуэткам неолитических земледельцев Мезоамерики, так называемым «танцовщицам» из Тлатилько (Стингл, 1971, рис. 63) и статуэткам из районов Сред-

земноморья (рис. 14а—д). Таким образом, и у раннеземледельческих племен были распространены женские фигурки с подчеркнуто пышными формами тела, что сближает их с палеолитическими статуэтками охотничьих племен.

Черты преемственности женского культа в неолите проявлялись и в местонахождении статуэток. Их «находят на палеолитических стоянках обычно у кострищ, а на трипольских — вблизи развалов печей» (Формозов, 1969, с. 218). В углублениях пола рядом с очагом в женской части жилища были припрятаны и женские статуэтки неолитической



культуры Америки. У индейцев пуэбло подобные углубления в ритуальных сооружениях считались мифическими местами, из которых вышли на землю первые люди (Wormington, p. 52, 54).

С. Н. Бибилов обратил внимание на следы огня внутри чаш, поддерживаемых женскими фигурками (Бибилов, 1953, с. 140). У земледельцев древнейший культ огня чаще всего стал персонифицироваться в образе девушки. Это наблюдалось иногда даже в развитых классовых обществах. Так, «в Перу священный огонь возлагали на попечение дев солнца» (Леббок, с. 42). В Древнем Риме существовала легенда, что, когда Ромул впервые учредил культ огня, его служителями он назначил «священных дев, именуемых весталками» (Плутарх, «Ромул», XXII).

О связи женского культа земледельцев с Солнцем свидетельствуют солярные знаки на женских скульптурах Средней Азии, Триполья (Средняя Азия в эпоху камня и бронзы, с. 119; Бибилов, 1953, с. 253). Имеется также много этнографических данных, подтверждающих ассоциацию Солнца с огнем. Например, у индейцев юго-востока Северной Америки, поклонявшихся Солнцу, особым образом почитался и огонь (Народы Америки, т. I, с. 240).

Сохраняется в женском культе земледельческих и ранних ско-

товодческих племен и магическая связь женщины с животными. В глиняных статуэтках Чатал Гююка (Ближний Восток) богиня плодородия изображалась в шкуре леопарда или с двумя маленькими леопардами на плечах (Mellaart, p. 10). С двумя львами или леопардами по бокам мы видим богиню на печатях Крита (Evans, vol. IV, part II, fig. 597A[a, c]). Со львами, оленями и другими животными изображали богиню фракийские племена гето-даков (Городцов, с. 30). Л. Штернберг заметил, что все женские божества исторических народов, «все Великие матери — Кибела, Реа, Парвати и другие — описываются у древних авторов как первоначальные богини гор и диких зверей» (Штернберг, с. 175).

В земледельческих и скотоводческих культурах Центральной и Южной Европы женские статуэтки чаще всего связаны с изображениями змей, птиц, быков (Бибилов, 1953, с. 266; Пендлбери, с. 291; Попова, с. 13; Макаревич, с. 290; Nilson, p. 264). С рогами на голове нарисована «Белая Дама» на скалах Ауанрхета (Северная Африка) (рис. 15). Глиняные статуэтки Богини-Матери в ее «птичьем облике» и в «облике змеи» обнаружены на территории Индии (Дикшит, с. 343).

В силу консерватизма религиозных воззрений традиция жен-



ского домашнего культа и культа хозяйки животных сохранилась в арханческом виде в Греции даже в минойский период. С культом хозяйки животных были связаны праздники огня, во время которых бросались в огонь животные, куклы и другие предметы (Nilson, p. 69).

О древности женского культа свидетельствуют и мифы индейцев хуичолей. Особенно почитавшаяся богиня Takotsi была, по их представлению, старой женщиной, матерью всех богов и, что считалось особенно важным, матерью дедушки огня. Она была и покровительницей животных, жила под землей. Весь мир находился в ее власти. Но почиталась она, главным образом, как богиня растительности. Чтилась она и как богиня земли, и как богиня керамики (так как последняя делалась из земли), и как богиня зерна (Lumholtz, 1907, p. 13).

Приведенные материалы позволяют предположить, что женский культ первобытных земледельцев со всей отчетливостью сохраняет древнейшие черты прародительниц, хранительниц домашнего очага, женщин-матерей, покровительниц животных и растительных сил природы. Однако новый вид хозяйства в процессе развития вносил в него существенные изменения.

Связь женского культа с растительными силами природы уже

присутствует в обрядах племен первой группы хозяйственно-культурных типов, хотя собирательство у них носило подсобный характер. Земледелие заняло ведущую роль в экономике неолитических племен, и главным в женском культе стала его связь с растительными силами природы, плодородием земли.

Изменившаяся семантика культа не могла не отразиться на формах совершения обрядов.

В. Массон отметил, что в земледельческой культуре Геоксюрского оазиса (Южный Туркменистан) «крупные, тяжеловесные фигуры сменяются небольшими, изящными статуэтками, отличающимися особой плавностью линий ног и бедер. Эти сидящие фигурки иногда лишены не только рук, но и такого, казалось бы, существенного элемента персонификации женского божества, как груди» (Массон, 1964, с. 150). Эти статуэтки чрезвычайно напоминают женские изображения ранней трипольской культуры. Но в позднем триполье они сменяются еще более изящными фигурками стоящих женщин. Образ молодой стройной женщины, девушки становится доминирующим в искусстве развитых земледельцев. Их изящество, видимо, поддерживалось особыми методами. Например, у племен островов Фиджи, девушки, исполнявшие танцы целомудренных богинь, живущих в



Рис. 15. «Рогатая богиня», или «Белая Дама» (Ауанрхет)

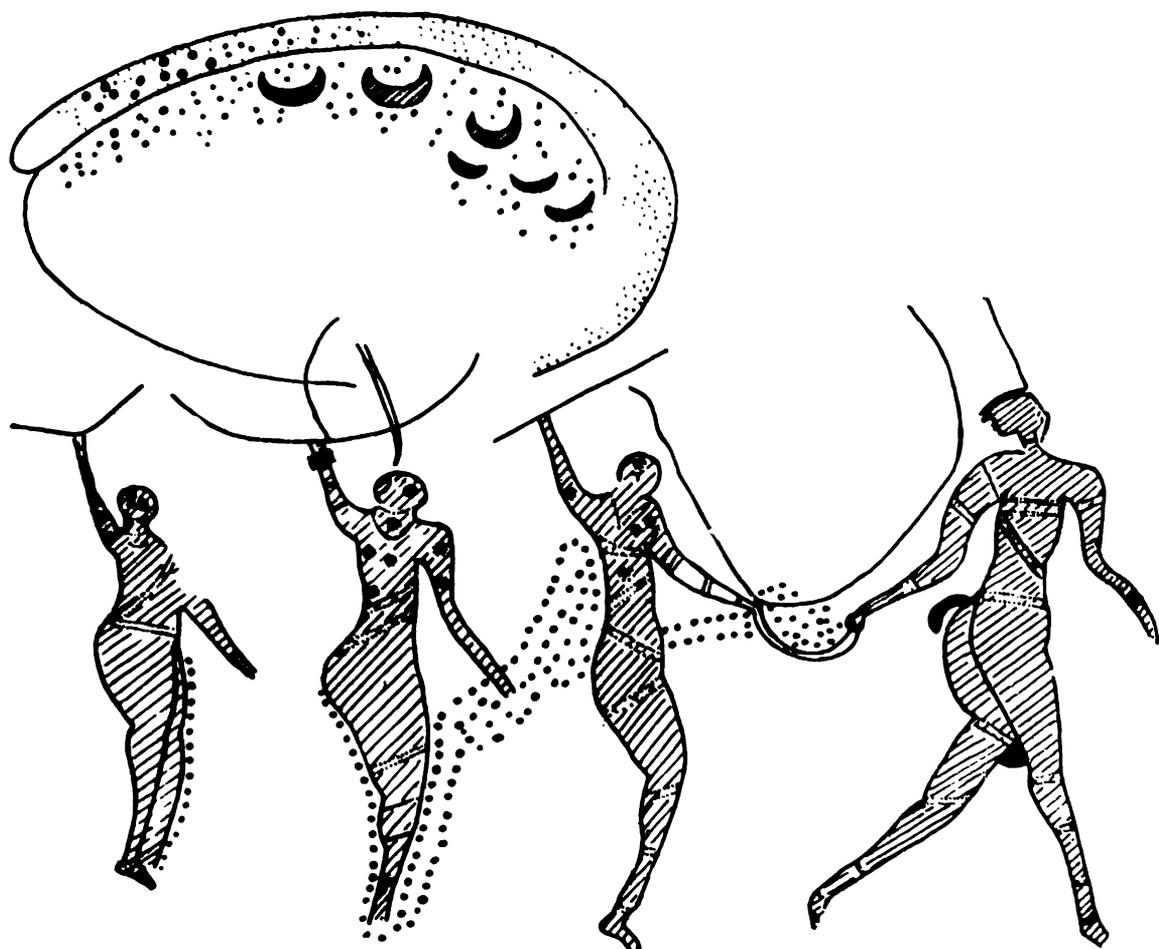


Рис. 16. Фреска из Джаббарена

реке Реве, чтобы казаться невесомыми, за несколько дней до начала танцев не имели права даже прикоснуться к еде (Стингл, 1975, с. 26).

Обращает на себя внимание и тот факт, что в трипольских статуэтках «отпечатки зерен всегда связаны именно с пластическими изображениями женщин» (Бибииков, 1953, с. 252). Обломок женской статуэтки вместе с глиняными моделями зерен пшеницы, ячменя, проса и бобовых был обнаружен в скифском городище у реки Донца (Круглико-

ва, с. 111). На рисунке в Ауанрхете по обе стороны головы «Рогатой богини», или «Белой Дамы» (рис. 15), «над двумя горизонтально вытянутыми рогами — множество точек, напоминающих зерна с осыпающихся созревших хлебов» (Лот, с. 57). Какое-то магическое действие с рассыпанием зерен совершают, очевидно, женщины на фресках из Джаббарена (Северная Африка) (рис. 16; см. также: Breuil, 1952, fig. 71). Подобные обряды довольно точно фиксируются и в этнографических источниках. У ацтеков благосло-



вание семян кукурузы совершали обязательно девушки (Вайян, с. 215). Девушки племени мундари в Бенгалии «глядят землю во время своих праздничных танцев, чтобы она пришла в хорошее настроение духа и дала богатую жатву» (Шурц, с. 630).

Таким образом, идея потенциального плодородия, возникшая в образе девушки или молодой женщины еще у охотников палеолита, получила в земледельческих культурах дальнейшее развитие.

Сопоставив женские культы племен первобытных охотников и земледельцев, нетрудно заметить в них общие черты: магию женского тела, волос, связь с огнем, животными, растительными силами природы. Тем не менее эти культы существенно отличаются друг от друга. В первом случае обрядность культа Матери как родоначальницы племени связана прежде всего с животными — объектом охоты, во втором — с растительными силами природы, плодородием земли. Вероятно, сила Богини-Матери, по представлению земледельцев, заключалась в ее потенциальном плодородии, поэтому она часто олицетворялась в образе девушки. Парадоксальность таких представлений со всей яркостью отразилась у племен Малой Азии, почитавших богиню Ма, которая была одновременно и девственницей и «Матерью всех

богов». «Ее девственность и была причиной того, что Ма в Малой Азии обычно отождествляют с Артемидой. Такое отождествление имело место и в знаменитом эфесском храме Артемиды, где девственница Артемиды изображалась как мать, вся покрытая сосцами груди...» (Лурье, с. 300).

Черты синкретического матриархального божества сохранила и древнеримская богиня Теллус, которая «была божеством земли, богиней-кормилицей (покровительницей посевов.— Э. К.) и матерью» (Немировский, с. 60).

Итак, выявив в самых общих чертах семантику женского культа, обратимся к анализу связанных с ним обрядовых танцев

2. Танцы плодородия

В древнейших женских скульптурах палеолита обращает на себя внимание их обнаженность (даже при достаточно холодном климате приледниковой зоны). Очевидно, магия женских танцев непосредственно связывалась с магией женского тела.

Палеолитические статуэтки натуралистичны и тяжеловесны. У большинства из них головы слегка наклонены вниз, ноги плотно прижаты друг к другу, руки прижаты к туловищу, вытянуты вдоль тела или расположены на груди, под грудью или на жи-



Рис. 17. Женский танец (Австралия)

воте (Абрамова, 1966, табл. I—VIII).

Обратившись к деревянным скульптурам религиозного назначения народов Сибири, мы видим, что у многих из них те же положения рук (С. В. Иванов, рис. 11, 13, 62, 103). В особых танцах ительменов женщины также держали руки на животе (Крашенинников, с. 214). К числу оригинальных относятся положения рук, запечатленные в женском изображении из Лоссея (рис. 11). Правая рука, согнутая в локте, слегка отведена от туловища и поднята вверх к под-

бородку. Левая опущена вниз на живот. Примечательна и статуэтка из Гагарино (рис. 13), ноги которой вылеплены почти целиком. В верхней части до колен, как и в других фигурках, они плотно прижаты друг к другу, а в нижней части хорошо заметен косолапый шаг.

Танцевальный шаг, в котором колени сводились вместе и разводились в стороны, был характерен для женских танцев аборигенов Австралии (рис. 17). При этом руки австралиек, как у большинства палеолитических статуэток Европы, были свободно опу-



Рис. 18. Изображение женщины на скале Онежского озера

щены вниз вдоль корпуса. В этих танцах Б. Дин и В. Кэрелл отмечали движения коленями, напоминающие движения мехов, и удары коленями друг о друга (Dean and Carell, 1956, p. 28). Приведенный на рис. 17 танец исполнялся на традиционном месте, где могли танцевать только женщины (Dean, p. 38).

Обращает на себя внимание сходство отдельных движений австралийских женщин с теми, что зафиксированы на древнейших скульптурных изображениях. Это позволяет высказать предположение, что в числе основных движений древнейших женских танцев были косолапый шаг с плотно сомкнутыми коленями и пружинящие движения ног, во время которых коленя то сдвигались, то раздвигались широко в стороны. Движениям рук не придавалось особого значения. В качестве ритуальных поз фиксировались только положения рук на груди, под грудью или на животе.

Охотничьи племена эпохи мезолита и неолита, изображая на

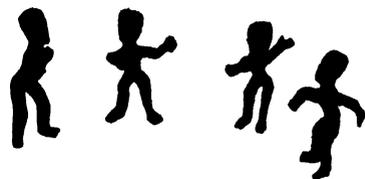
скалах женские фигуры, особым образом подчеркивали в них динамику движений. На рисунке в пещере Когул (рис. 12) девять женщин, танцующая вокруг обнаженной фигуры мужчины, совершали, очевидно, сильные вращательные движения бедрами и грудями. Магический женский танец динамичного характера, в котором особое значение придавалось движениям грудей, изображен и на петроглифах Онежского озера (рис. 18), Австралии (рис. 19).

Характер изображения женских танцев на петроглифах совпадает с их описанием в этнографических материалах. В одной из легенд племени урабунна (Австралия) колыхание бедер и грудей отмечалось как главная особенность женских танцев (Религии наименее культурных племен, с. 73). У племени шиллуков (Судан) определенные женские пляски тоже были основаны на сильных движениях бедер (Шурц, с. 557).

Основные черты женских танцев характерны и для танцев де-



Рис. 19. Наскальное изображение женщины (Австралия)



вушек; исключения составляли лишь движения грудей. На многих рисунках, обнаруженных, например, в пещерах Испании (рис. 20) и в долине р. Соленой (Южная Африка) (Christensen, fig. 337), груди не обозначены вовсе или слегка намечены, как например, у «Белой Дамы» из одноименной пещеры в горах Брандберг (Южная Африка) (Breuil, 1955, pl. VI, VII) и у девушки из пещеры в ущелье Леопарда (Юго-Западная Африка) (Brodrigick, pl. 46). В то же время движения бедер во всех этих изображениях подчеркнуты особым образом. Очевидно, танец подобного характера наблюдал К. Селлигман в Меланезии. Основными элементами пляски девушек были покачивания бедер, во время которых ноги поочередно слегка пружинили в коленях, а пятки отделялись от земли. Мышцы спины, сообщая круговые движения бедрам, заставляли короткие юбки с шуршанием разлетаться из стороны в сторону (Hambly, p. 108).

В приведенных выше наскальных изображениях молодых женщин и девушек особенно подчеркнуты их гибкость и изящество. Эти качества и великолепная координация движений часто отмечались и во многих описаниях женских танцев аборигенов Австралии.

Б. Дин и В. Керрел писали,

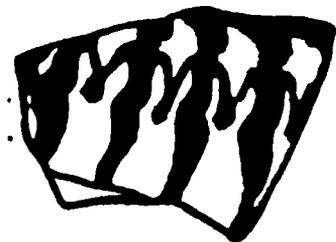
как трудно ударять коленями друг о друга, выписывать руками различные фигуры, в то время как корпус постоянно изменяет направление движения. Они отмечали также, что австралийские женщины с ловкостью демонстрировали свое умение громко хлопнуть стопами ног о ягодицы. В отдельных женских танцах уже присутствовали определенные законы композиции, умение выделять главное. Характерен в этом отношении женский танец племен Северной Территории (Австралия), исполнявшийся двумя группами девушек. В то время как одни совершали сильные вращательные движения, другие исполняли роль фона. Стоя в линию, они без усталости двигали коленями, словно мехами. Девушки танцевали столь непринужденно, что танец казался очень простым. На самом деле координация их движений требовала большой концентрации внимания (Dean and Carell, 1956, p. 28).

Обряды, связанные с собирательством, посвященные растительным силам природы, вносили свои интонации в пластику танца.

На фреске из пещеры «Белая Дама» в горах Брандберг изображена девушка или молодая женщина, которая держит в одной широко отведенной в сторону руке пучок каких-то растений, а в другой — вероятно, жезл. На



Рис. 20. Наскальное изображение танцующих женщин (Испания)



рисунке зафиксированы также наклоненный вперед корпус и широкий шаг. В изображенном танце, очевидно, большое внимание уделялось взмахам, колебаниям растений в руке танцовщицы и движениям жезла (?).

Танцы с растениями в руках исполняли женщины Камчатки. Как пишет С. Крашенинников, женщины «салятся, образуя круг, в котором становится одна из них и, запев песню, машет руками с намотанным на средние пальцы тоншичем» (Крашенинников, с. 214).

Женщины Северной Территории (Австралия) танцевали с зелеными ветками, мягко колебавшимися при грациозном движении их рук (Dean and Carell, 1956, p. 28). В этих танцах подчеркивалось не само движение рук, а колебание или колыхание находящихся в них растений.

Кроме того, женщины исполняли танцы, в которых они воплощали образ того или иного растения. Один из них описывают Б. Дин и В. Кэрелл. Девушки вступали на танцевальную площадку, следуя ровной линией друг за другом. Они продвигались вперед каким-то особым шаркающе-прыгающим шагом, словно боялись оторваться от земли. Создавалось впечатление, что они прорастали прямо из земли. Слово постепенно созревающее ползучее растение, девушки кругами опоясывали танцевальную площадку.

Остановившись и покачиваясь из стороны в сторону, они стали имитировать колыхание полевой травы на ветру. Затем, согнувшись пополам, они изобразили, как поднялся сильный ветер и помял траву (Dean and Carell, 1956, p. 28). В приведенном примере образ растения создавался пластикой и рисунком танца.

Подобное явление зафиксировано и на петроглифах Пеггымеля (Чукотка). Уподобившись грибам при помощи головного убора и пластики (шляпка гриба воспроизводилась позой рук), женщины переступали косолапым шагом и совершали вращательные движения бедрами и грудями (рис. 21). Можно предположить, что одновременно они вращали и головой, так как серьги, продетые в уши, изображены разлетающимися в стороны.

В основе формирования пластики женских танцев племен первой группы хозяйственно-культурных типов лежит реалистическое отражение явлений человеческой жизни и окружающей действительности, облаченное в мифологическую оболочку синкретического женского культа прародительницы, хозяйки домашнего очага, покровительницы всей природы. Магическая сила женских танцев виделась в плодоносящих силах женского тела. Поэтому основу танца составляли различные виды колебательных и вращательных

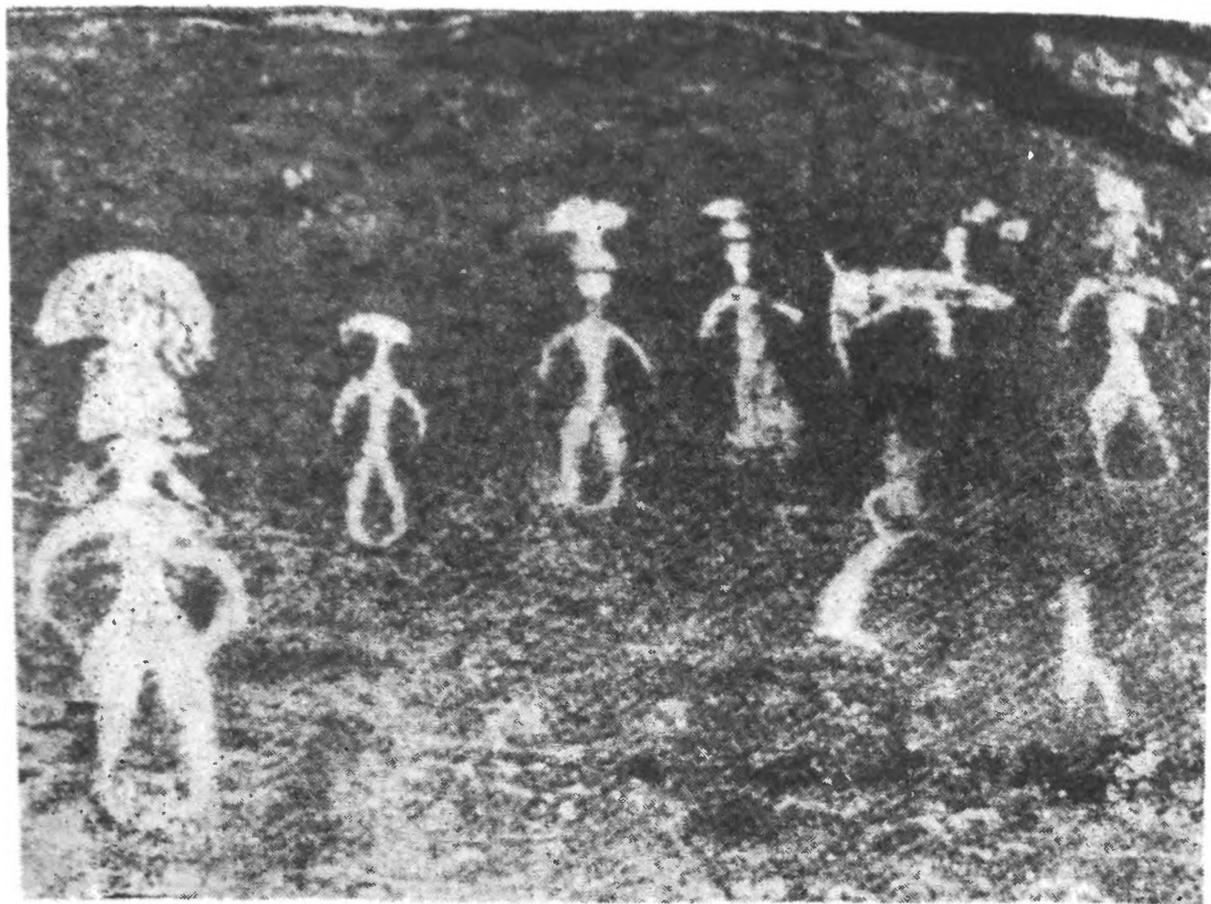


Рис. 21. Петроглифы Пегтымеля

движений бедер и грудей. Сохранение у неолитических племен смысловых значений древнего культа отразилось и в его пластической интерпретации.

В неолитических скульптурах Европы (рис. 14; см. также: Бибииков, 1953, рис. 73 [4, 6, 7], 74, 76 [7—9]; Prehistoric Art, fig. 44) и Средней Азии (Средняя Азия в эпоху камня и бронзы, табл. V [1, 2], VIII) особым образом подчеркиваются обнаженность женщин и их бедра.

В качестве этнографического примера приведем обряд африканских племен банту. Когда им

грозила засуха, женщины снимали с себя всю одежду, надевали только узкие пояса, венки из травы и исполняли, как писал Дж. Фрэзер, «бесстыдные танцы» (Фрэзер, с. 8). О характере этих танцев можно составить представление по наскальным рисункам и этнографическим материалам.

На фреске из Ауанрхета изображена африканка с татуированной грудью (Лот, рис. 19). Корпус ее сильно наклонен вперед. По отлетающим грудям и прогнутости корпуса можно предположить, что она совершает ди-

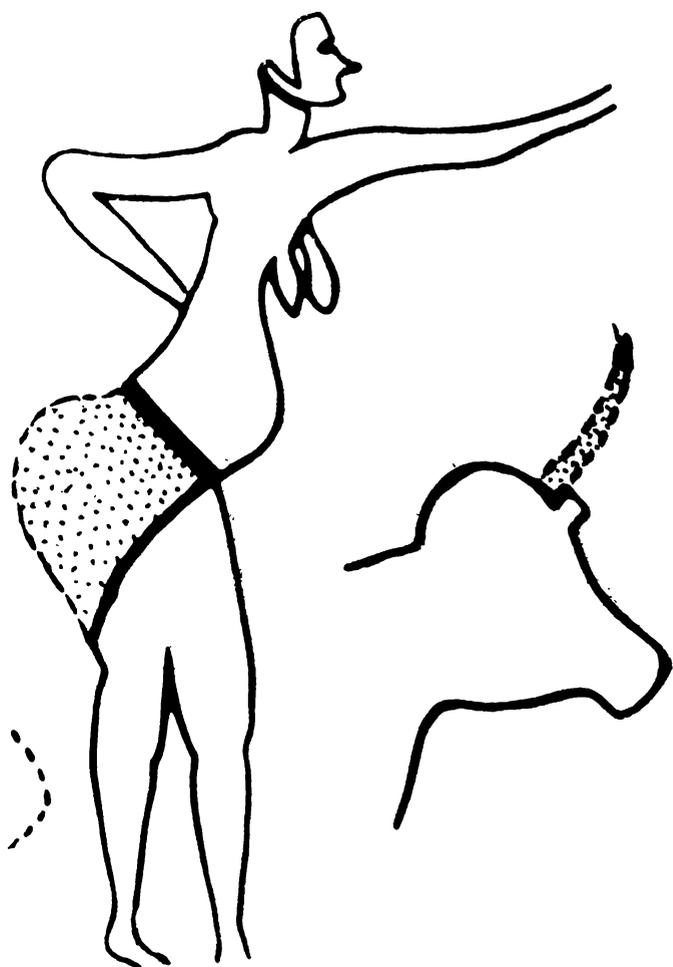


Рис. 22. Фреска из Джаббарена

намические вращения бедрами. Движения бедрами, стоя на месте или двигаясь вперед, исполняли женщины, изображенные вместе с «Белой Дамой» на фреске из Ауанрхета (рис. 15) и на фреске из Джаббарена (рис. 16). На этих рисунках женщины нарисованы на фоне рассыпающихся зерен, тот же мотив присутствует и в татуировке грудей. На другой фреске из Джаббарена танцующая женщина нарисована рядом с головой животного (рис. 22).

Изображения движений бедрами и животом многочисленны и разнообразны (рис. 23—26;

см. также: Breuil, 1952, fig. 78). Они запечатлены также в глиняной статуэтке «танцовщицы» из Тлатилько (Стингл, 1971, рис. 56).

Очевидно, танцы подобного характера удалось увидеть Н. Н. Миклухо-Маклаю на берегу Папуа-Ковиай (Новая Гвинея). Он писал: «Женщины двигаются медленно, делая маленькие шаги и выдвигая зад, которым они вертят из стороны в сторону; так как туловище при этом наклонено вперед, то груди при этом болтаются. Последнее, вероятно, утомительно, почему время от времени женщины подпирают свои



Рис. 23. Танцующие женщины (Тин-Тазарифт, Африка)

грудь ладонями, но все же продолжают вертеться» (Миклухо-Маклай, с. 70). Весьма возможно, что своими танцами они пытались вызвать усиленный рост выращиваемых ими растений¹¹ и животных.

Большую роль движения бедер играли в обрядовых танцах крито-микенской культуры, посвященных растительным силам природы (рис. 27, 28; см. также: Harrison, fig. 34). В античной Греции (в культе Афродиты) танец бедрами достиг высокого технического уровня. Афродита Каллипигская изображена в танце анасирма, основу которого составляли движения нижней части корпуса, особенно бедер. Одним из основных магических значе-

ний этого танца было обеспечение плодородия земли (Säflund, p. 42—76).

Колебательным движениям первобытные земледельцы придавали особое значение. По мнению М. Гембаровича, «особенно важны трипольские скульптуры, передающие неустойчивую позу гребущего или раскачивающегося человека. Исследователь полагает, что если часть фигурок плотно сидела на тронах или стульчиках, то другие непрерывно качались на маленьких качелях» (Формозов, 1969, с. 220). Женская статуэтка на качелях найдена в Фесте (Греция) (Evans, vol. IV, part I, fig. 13a). Известно, что качание имело магическое значение во всем мире. Считалось, что



Рис. 24. Изображение танцующих женщин на скалах Хоггара (Африка)

высоким качанием можно изгнать злых духов и демонов, а также обеспечить высокий урожай (Evans, vol. IV, part I, p. 36). Колебательные движения часто совершались в сидячих танцах.

Возможно, что в раннем Триполье, где обнаружено большое количество женских статуэток, фиксирующих откинутый назад корпус (Пассек, 1961, с. 97; Макаревич, с. 295), подобный вид



Рис. 25. Фреска из Тассили (Африка)

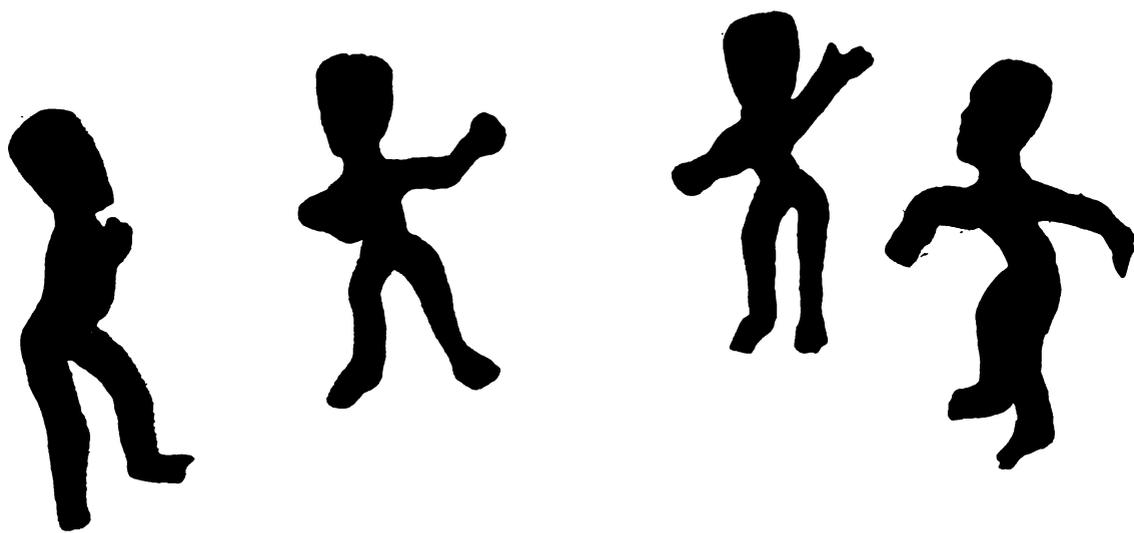


Рис. 26. Скульптурки танцующих женщин (Древняя Мексика)

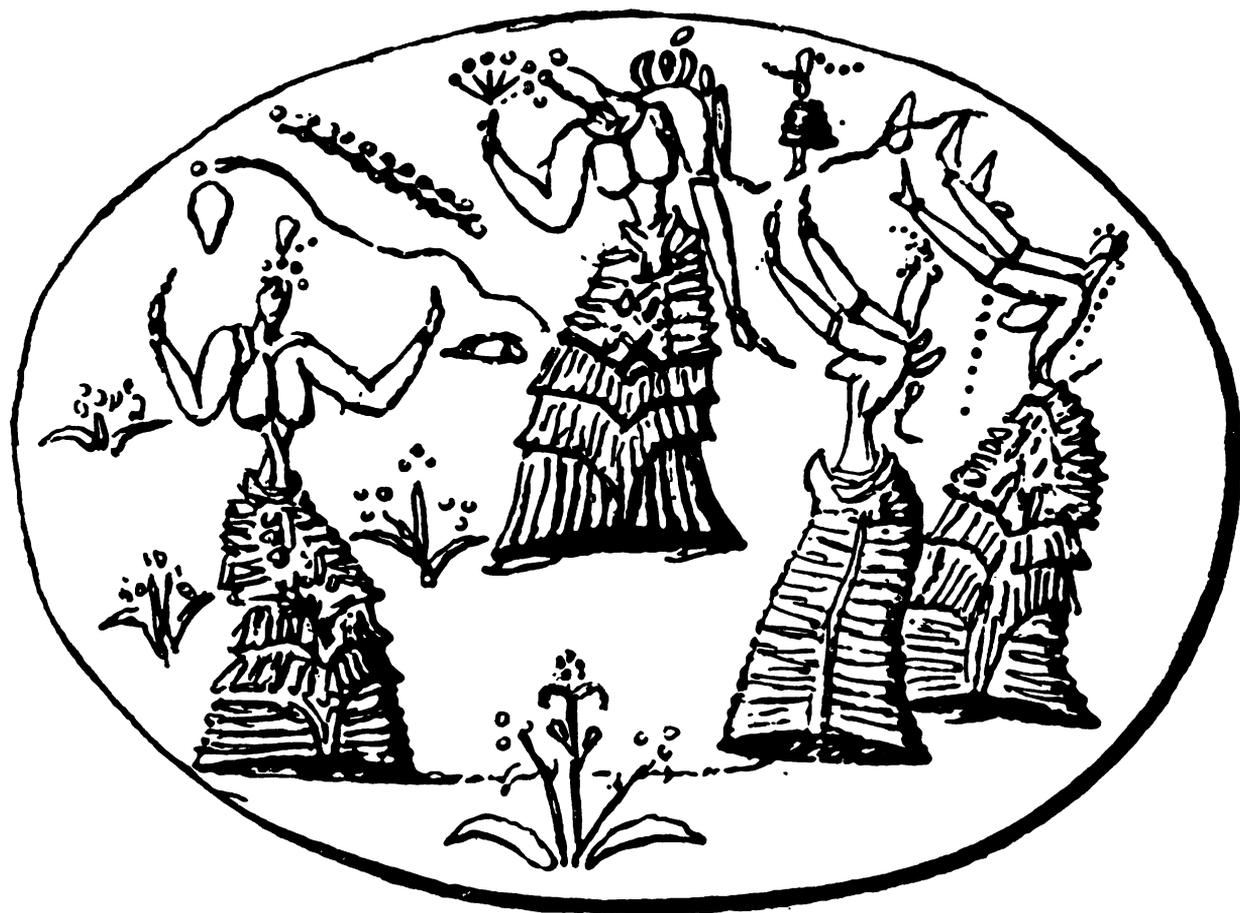


Рис. 27. Печать кольца из Сопаты

танцев был широко распространен. Изображения сидячих танцев мы находим на скалах Джаббарена (Breuil, 1952, fig. 65, 77, 78, 80—82), печатях крито-микенской культуры (Evans, vol. II, part I, fig. 194[d], 499, 500; vol. II, part II, fig. 498, 917), в женских фигурках древних индейцев (Marti and Kurath, p. 23, fig. 11; Стингл, 1971, рис. 37).

Известно, что в Новой Зеландии сидячие танцы были похожи на катание в лодке (Народы мира в нравах и обычаях, с. 212). Полинезийцы часто тан-

цевали сидя, грациозно покачивая верхней частью корпуса (Bigket-Smith, p. 382). Сидячие танцы исполнялись женщинами и ранее. Выше приводилось описание такого танца с тоншицем в руках у камчадалов. Virtuозный танец, сидя на земле, исполняли пигмеи Уганды. Они ударяли о землю локтями или бедрами, вертели головами и двигали своими маленькими круглыми животами, одновременно раскачиваясь всем корпусом вперед и назад (Sachs, 1937, p. 36).



Судя по археологическим памятникам, запечатлевшим большое количество женских изображений в сидячей позе, а также по научным данным, согласно которым культ Матери-Земли сло-

жился у неолитических земледельцев (Дикшит, с. 219), такие танцы наделяются магией плодородия и приобретают большое значение в общественной жизни только у земледельческих племен. Основу



6

Рис. 28. Печати колец крито-микенской культуры: а — Микены, б — Педид

их составляли колебательные движения руками, корпусом, бедрами.

В храмовом искусстве высоко развитых земледельческих цивилизаций сидячие женские тан-

цы достигают высокого уровня развития.

Колебательные движения в танце часто сопровождались взмахами специальных палиц или палок (Шурц, с. 557). Танец подобного

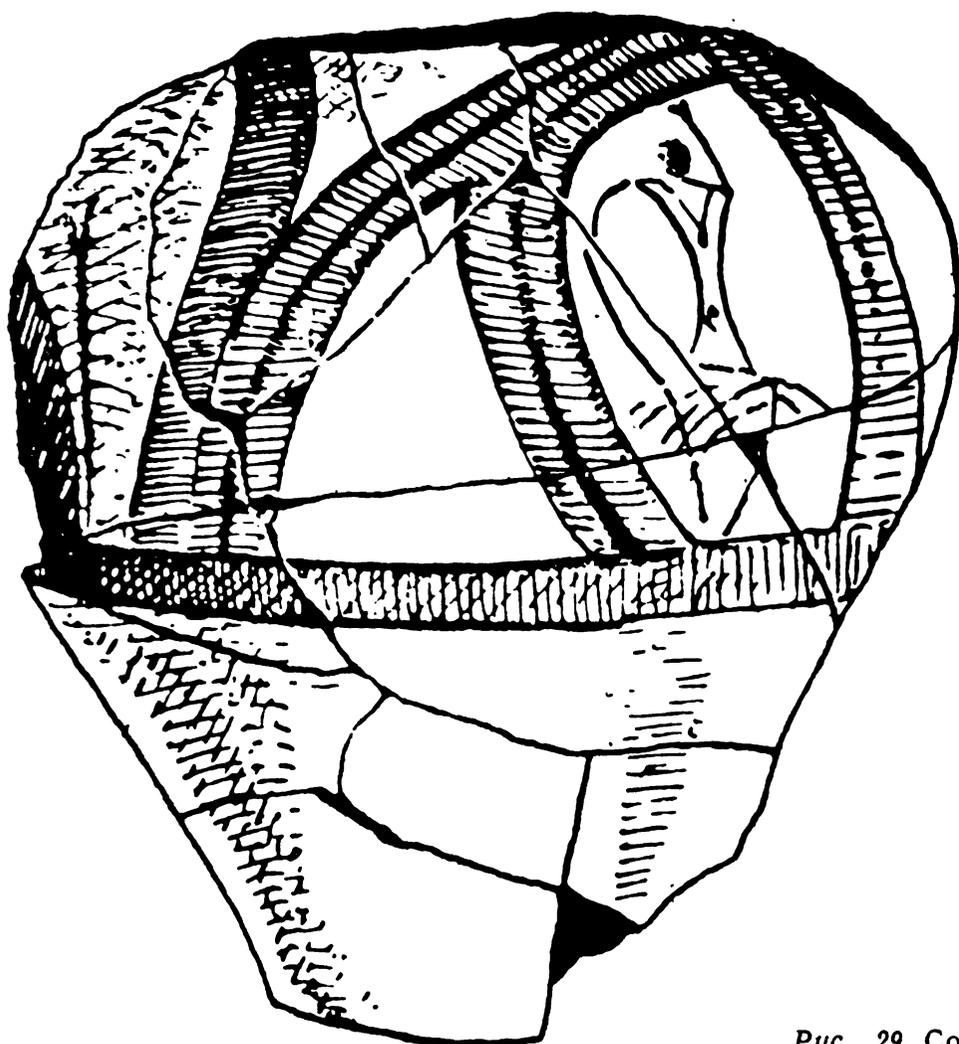
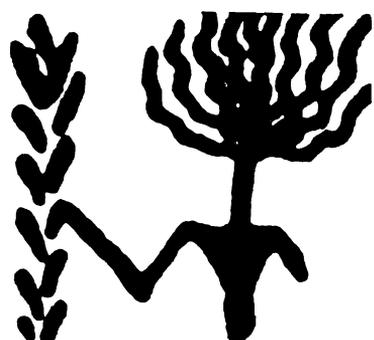


Рис. 29. Сосуд из Кошиловца

характера, возможно, исполняют «Белая Дама», изображенная в горах Брандберг (Breuil, 1955, pl. VI), и другие женские фигуры той же пещеры (Breuil, 1955, pl. II, V), женщины на скале в долине р. Соленой (Christensen, fig. 337), в ущелье Леопарда (Brodgick, pl. 46), на петроглифах Верхнего Египта (Winckler, pl. XXXI. 1) и Австралии (Montford, 1964, des. 1, 6). Характерно, что вплоть до настоящего времени женщины Северной Терри-

тории (Австралия), как сообщают Б. Дин и В. Кэрелл, исполняли некоторые танцы с короткими жезлами, которыми они поддерживали острый ритм танца (Dean and Carell, 1956, p. 28).

В Италии обнаружены женские статуи-стелы с изображениями на них изогнутого жезла или каменного топора. «Эти статуи-стелы трактуются исследователями как изображения женского божества или абстрактной силы плодородия. Но в этот период жен-



а



б



в

Рис. 30. Росписи энеолитической керамики Индии и Месопотамии: а — Навдатоли; б — Хараппа; в — Самарра

ское божество могло иметь облик родоначальницы с атрибутами ее матриархального суверенитета» (Немировский, с. 59).

Вполне возможно, что в изображениях женщин с жезлами и палицами на фресках Африки и Австралии запечатлены древнейшие танцы родоначальниц или богинь плодородия. Традиции исполнения этих танцев продолжали сохраняться и у земледельческих племен. Вероятно, что отдельные их черты нашли отражение в танцующей женской фи-

гурке, нарисованной на сосуде из Кошиловиц (Украина) (рис. 29), которая, по мнению ученых, держит в опущенной вниз руке трость (Думитреску, 1960а, с. 41) или жезл (Рыбаков, № 2, с. 24).

В Сефаре (Северная Африка) изображены сцены женских плясок, где, по мнению А. Лота, «одни женщины держат в руках некое подобие трещоток, а другие — палки с круглыми набалдашниками, по-видимому, пастушеские посохи» (Лот, с. 79).

Палицы, жезлы, трости, па-



студеские палки, с которыми танцевали женщины, служили не только чисто техническим средством, облегчающим колебательные движения, им придавалось и символическое значение. Поэтому большую роль в танцах играли связанные с ними движения рук.

У земледельческих племен магия колебаний и вращений стала связываться не только с движениями бедер, корпуса, рук, но и волос. Наряду с древнейшими изображениями женщин с аккуратно сделанными прическами и головными уборами появляются изображения женщин с распущенными волосами.

На черепке керамики из Навдатоли смысл танца волос раскрывается очень ярко (рис. 30а). В центре рисунка — волосы, вздымающиеся вверх параллельно листьям растения, которое женщина держит в руке. Лицо даже не намечено. Очевидно, с целью способствовать росту растений совершали сильные вращательные движения головами и женщины, изображенные в ритуальной сцене на кольце из Сопаты (рис. 27). Танцы волос зафиксированы на рисунках из Хараппы (рис. 30б) и Самарры (рис. 30в).

Этнографические данные подтверждают, что в ритуалах, посвященных растительным силам природы, особое значение придавалось танцам женщин с распущенными волосами. В Древней

Мексике на празднике в честь богини майса «женщины принимались плясать, так распустив свои длинные волосы, чтобы они качались на ветру. Этим хотели добиться того, чтобы головки майса росли так же пышно и густо...» (Фрэзер, с. 39). В некоторых районах южного Туниса танец волос исполняли девушки брачного возраста. Они танцевали всю ночь напролет (пока не падали в изнеможении), двигая головами под ритм песни так, чтобы поднявшиеся вверх волосы постоянно колебались и развевались (Ellis, p. 46—47).

Многочисленные примеры из этнографии подтверждают, что танцы волос, связанные с обрядами растительных сил природы, были довольно распространенным явлением у земледельческих и скотоводческих племен.

3. Танцы змей, птиц, животных

В произведениях палеолитического искусства изображения змей встречаются довольно редко — Мальта (Сибирь), Альтамира, Пато (Франция) и некоторые другие памятники. В искусстве австралийцев, находящихся на уровне мезолита, они занимают уже значительное место.

Аборигены Австралии считали змею властительницей жизни. «Ее символ — радуга. Она



„прокладывает дорогу“, превращая юных девушек в женщин, открывает путь в их чрево, чтобы туда могли проникнуть дети-духи и возродиться от их плоти» (Локвуд, с. 31).

Южноафриканское племя бавенда верило, что внутри каждой женщины живет маленькая змея, благодаря которой в ней зарождается плод (Charles, 1946, p. 256). Девочки этого племени, вступающие в брачный возраст, вплоть до настоящего времени исполняют знаменитый танец питона (Корочанцев, с. 4).

Особенно широкое распространение в женском культе получила змея у земледельческих племен. «В мировом фольклоре — от африканского до японского — змея считается похитительницей воды» (Шахнович, с. 164). У индейцев хопи (Северная Америка) «пляска змей имела целью магическое вызывание дождя» (Аверкиева, 1968, с. 67).

Одним из обликов Богини Матери индейцев хуичолей — покровительницы тыквы, бобов и овец — была дождевая змея. Другие женские богини, олицетворяющие четыре части света, также были дождевыми змеями (Lumholtz, 1907, p. 13).

Но в то же время, как заметил А. Лосев, «змеевидность всегда указывает на близость к земле и на пользование ее силами» (Лосев, с. 41). Кроме того,

благодаря периодическому сбрасыванию кожи, змея стала ассоциироваться с воскрешением растительных сил природы (Уорсли, с. 314—315). Так, в Древней Мексике в период «великого воскрешения природы» молодые девушки сеяли маис и исполняли танец змеи (Marti and Kurath, p. 70).

Таким образом, в культе Богини-Матери у земледельцев образ змеи получил дальнейшее развитие и оказался связанным с самыми существенными сторонами их жизни. И не случайно он воплощался в столь разнообразных формах.

Интересными в пластическом отношении являются женские фигурки с различными признаками змееподобия. У амратской статуэтки, относящейся к культуре Негада I додинастического Египта (рис. 31), и у фигурок раннего Триполья — это змеевидные головки, плотно сомкнутые ноги, словно образующие хвост змеи¹². У первой в виде головки змеи сомкнуты и кисти рук, поднятые вверх. В подобной же позе изображены человеческие фигурки на сосудах додинастического Египта (Baumgartel, fig. 14). У многих из них змеевидными кистями рук поддерживаются груди (Evans, vol. II, part I, fig. 193b, c; Birket-Smith, pl. 37 (right); Petrie Flinders, pl. V).

Змееподобные движения рук зафиксированы на вазе додинаст-



Рис. 31. Амратская статуэтка
(Египет)



стического Египта (Petrie Flinders, pl. XXIII), на черепках керамики из Самарры (рис. 30в; см. также: Щетенко, рис. 11 [24]), на фресках Тассили (Северная Африка) (Лот, рис. 14; Breuil, 1952, fig. 108, 110, 121).

Но танцы змей исполнялись не только руками. На фреске бушменов (рис. 8) лежащая на земле женщина движениями рук и корпуса копирует пластику ползущей за ее головой змеи. Судя по амратской и раннетрипольским статуэткам, образ змеи создавался также всем телом. Вероятно, существовала группа танцев или отдельные движения, в которых фиксировались плотно сомкнутые ноги. Женщины, стоя или сидя на месте, имитировали движения змеи только корпусом и руками. Пляски подобного характера были известны у многих первобытных народов. Девушки племени коита (Новая Гвинея) исполняли танец, «при котором ноги их почти неподвижны, а травяные юбочки колышутся из стороны в сторону сгибанием и кружением верхней части тела вокруг бедер» (Народы мира в нравах и обычаях, с. 200). В рудиментарном виде такие движения до недавнего времени исполнялись в женских арабских танцах, называвшихся египетскими, в которых вибрация бедер и груди, постепенно разрастаясь, переходила в змееобразные движения всего те-

ла (Sachs, 1937, p. 24). Аналогичные движения изображены на печатях Крита (рис. 27; см. также: Nilson, fig. 85; Evans, vol. II, part I, fig. 194b), на фресках Тассили (Breuil, 1952, fig. 109).

Достаточно многочисленны и различные змееобразные предметы, сопровождающие женские фигурки. Статуэтка из раннетрипольского поселения Сабатиновка II изображена, по мнению М. Макаревича, с фаллосом или змеей в виде фаллоса (Макаревич, с. 295), который она, плотно прижав к телу, держит в руке. Характерно, что индейцы хуичоли изображали богиню растительности и земли обычно с жезлом или несколькими жезлами, которым часто придавалась форма змеевидной головки, олицетворяющей змей богини (Lumholtz, 1904, p. 298).

Таким образом, можно предположить, что в женских танцах с жезлами¹³ обряды, связанные с образом змеи, получили новое пластическое воплощение.

Достаточно широко были распространены женские изображения и с настоящими, живыми змеями в руках. Среди них статуэтки, обнаруженные на Крите (Evans, vol. I, fig. 362, 365) и в Индии (Сидорова, рис. 26, 28). На Аскыэской стеле (Южная Сибирь), относящейся к окуневской культуре эпохи бронзы, изображено круглоголовое антропоморфное



существо в нимбе, которое держит в руках извивающихся змей (Хлобыстина, с. 178; Вадецкая, 1967, табл. 5). М. Хлобыстина полагает, что здесь нашел отражение «„варваризированный“ вариант известного переднеазиатского мотива — богини плодородия со змеями в руках» (Хлобыстина, с. 178). По описанию Фукара, на рельефе, найденном в Македонии, изображена сидящая женщина с большой змеей на коленях (Ельницкий, с. 102).

Все эти многочисленные и разнообразные женские изображения со змеями, несомненно, свидетельствуют о магическом значении этого мотива в древнейших обрядовых действиях. Если мы обратимся к этнографическим материалам, то увидим, что он воплощался и в пантомимно-хореографических формах. Например, танцы со змеями в руках исполняли женщины племени хопи (Marti and Kurath, p. 157). Как сообщает Атений, «увенчанные змеями и со змеями в руках идут мималлоны, бассары и ливийские менады в дионисийской процессии Птолемея Филадельфа» (Вяч. Иванов, с. 96).

В женских массовых танцах образ змеи создавался не только пластикой, но и рисунком танца. Так девочки племени бавенда исполняли танец питона. «Посреди площади в окружении всего села,— пишет В. Корочанцев,— точ-

но питон, причудливо изгибается в коллективном плясе, затылок в затылок длинная плотная цепочка девочек, взявших друг друга за локти» (Корочанцев, с. 4).

С укреплением отцовско-родовой общины культ женского божества постепенно утрачивает свое значение. Но танцы змей не исчезают. Их ведущими исполнителями становятся мужчины¹⁴. На рис. 32 изображен мужчина, имитирующий руками движения змеи.

У индейцев пуэбло священнослужители танцевали, зажав в зубах гремучую змею. В конце обряда женщины обсыпали ее зернами кукурузы (Стингл, 1971, с. 42).

Танец змеи исполняли и ацтекские воины. Они двигались назад и вперед, слева направо, встречаясь лицом друг с другом. Держась за руки, они продвигались к храму, оставляя на земле змеевидный след (Marti and Kurath, p. 146).

Образ змеи играл значительную роль в шаманских культах. У тувинцев, например, еще в начале XX в. змея считалась одним из наиболее сильных духов — помощников шамана (Вайнштейн, 1974, с. 53). Она изображалась на шаманских атрибутах и в пластике танца шамана, в движениях его рук и тела.

Значительное распространение получили и общие танцы, где образ змеи, как правило, созда-

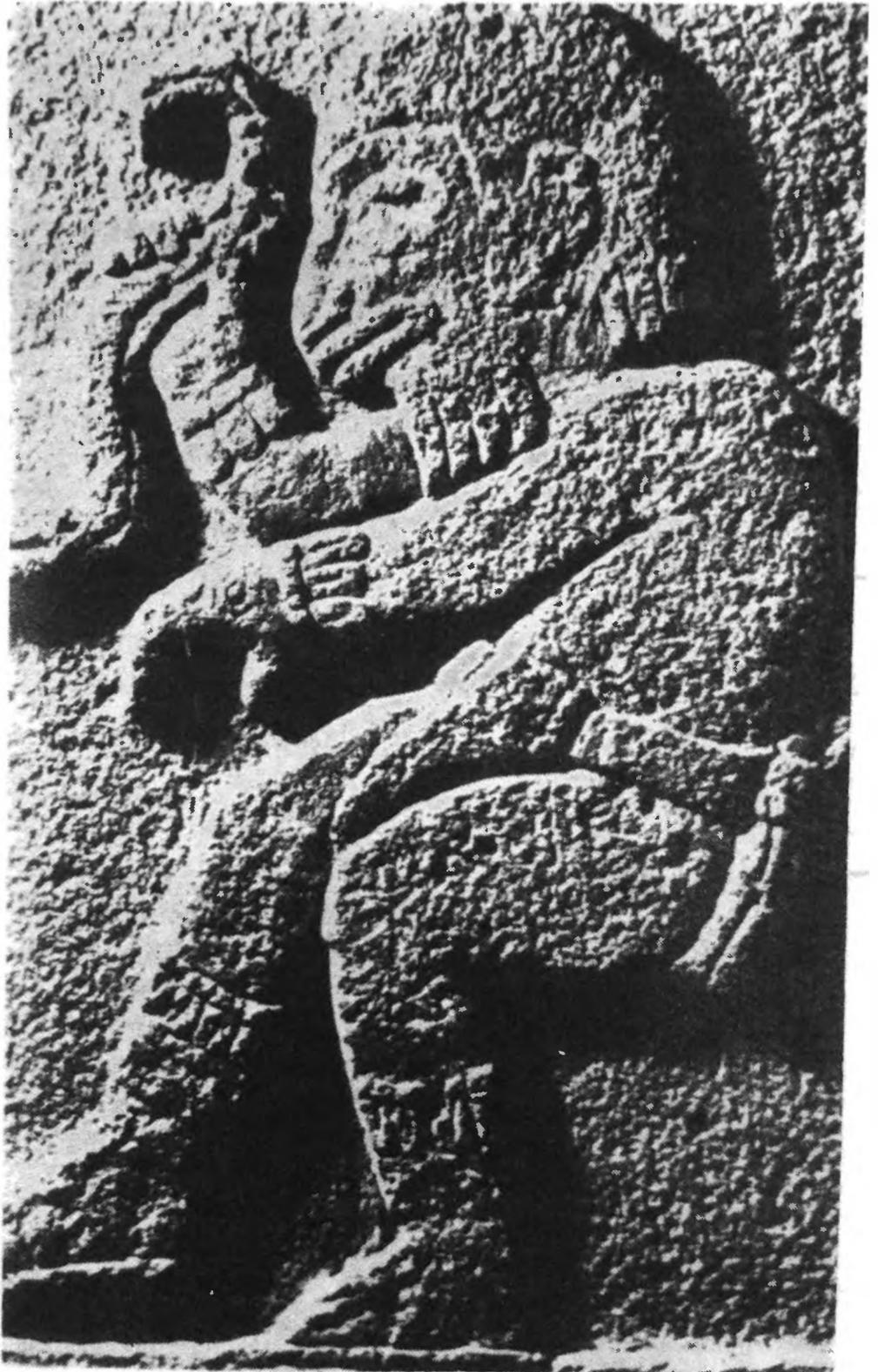


Рис. 32. Скульптура Древней Мексики



вался их рисунком. Ярким примером может служить танец индейцев Панамы. Сопровождаемый пением в унисон, ударами барабанов, игрой флейт, он начинался медленным движением вокруг храма. Но темп его все возрастал. То высоко взлетая в воздух, то резко падая вниз, четко, через определенные промежутки времени в него вступали новые участники, пока, наконец, не образовалась огромная змея, замысловатой петлей вьющаяся вокруг здания храма.

С. Марти и Г. Курат в числе характерных особенностей танцев змей индейцев Мезоамерики отмечали следующее: они исполнялись в одну линию, которую обычно возглавлял лучший танцовщик. Танцующие держались за кисти или верхние части рук друг друга. Движение этой цепи обычно совершалось зигзагообразно или по спирали (Marti and Kurath, p. 149, 153).

Таким образом, танцы змей, связанные первоначально с культом женского божества плодородия, были широко распространены по всему миру. Они отличались достаточным разнообразием средств пластической выразительности. Среди них были танцы, в которых образ змеи создавался движением рук, верхней части тела или всего корпуса, а в массовых танцах — рисунком, и танцы, исполнявшиеся с символами змей

(жезлами) или живыми змеями.

С утверждением отцовско-родовой общины и закреплением танцев змей за мужчинами как основными исполнителями, в них появляются новые черты пластики, связанные с лексикой мужских танцев. Значительного развития достигают и общие (мужские и женские) танцы змей, включающие большое число участников и строившиеся на сложной лексике и постоянно меняющихся рисунках.

Изображения птиц в качестве объекта первобытного культа появляются уже в период палеолита (Ефименко, с. 467). Нередко они связываются с образом женщины. Некоторые женские схематичные изображения на плитках Ла Рош, Фонтале (Франция), Холленштейна (Бавария) и фигурки из Мезина в перевернутом виде напоминают птиц (Абрамова, 1966, с. 93).

Женские танцы птиц известны у многих охотничьих племен мира, например, женщины Австралии исполняли их мастерски. Но наибольшее распространение они получили у земледельческих и скотоводческих племен. Трехпалыми изображаются кисти рук у женских фигурок на керамических сосудах (Думитреску, 1960а, рис. 1, 3). В поселении Лукаврублевецкая (Украина) найдены



Рис. 33. Терракотовая группа из Ситии

две статуэтки с крыльями на спине. Они перекликаются с распространенными в переднеазиатской и средиземноморской пластике изображениями человекоптиц (Бибииков, 1953, с. 253). На печати кольца из Микен (Греция) (рис. 28а) мы видим богиню с развевающимися за ее спиной крыльями. Она исполняет динамичный танец.

Судя по изображениям человекоптиц, в большинстве своем фиксировавшим широкий разворот крыльев, в танце, очевидно,

особое значение придавалось движениям, имитировавшим взмах крыла. Эта черта была свойственна уже многим танцам птиц охотничьих племен. Как пишут Б. Дин и В. Кэрелл, в танце австралийские женщины, раскинув руки широко в стороны и чуть поднимая плечи, изображали хлопанье крыльев (Dean and Carell, 1956, p. 60). У якутов еще в первой половине XX в. был известен танец, в котором «взмахами рук вверх и вниз танцующие

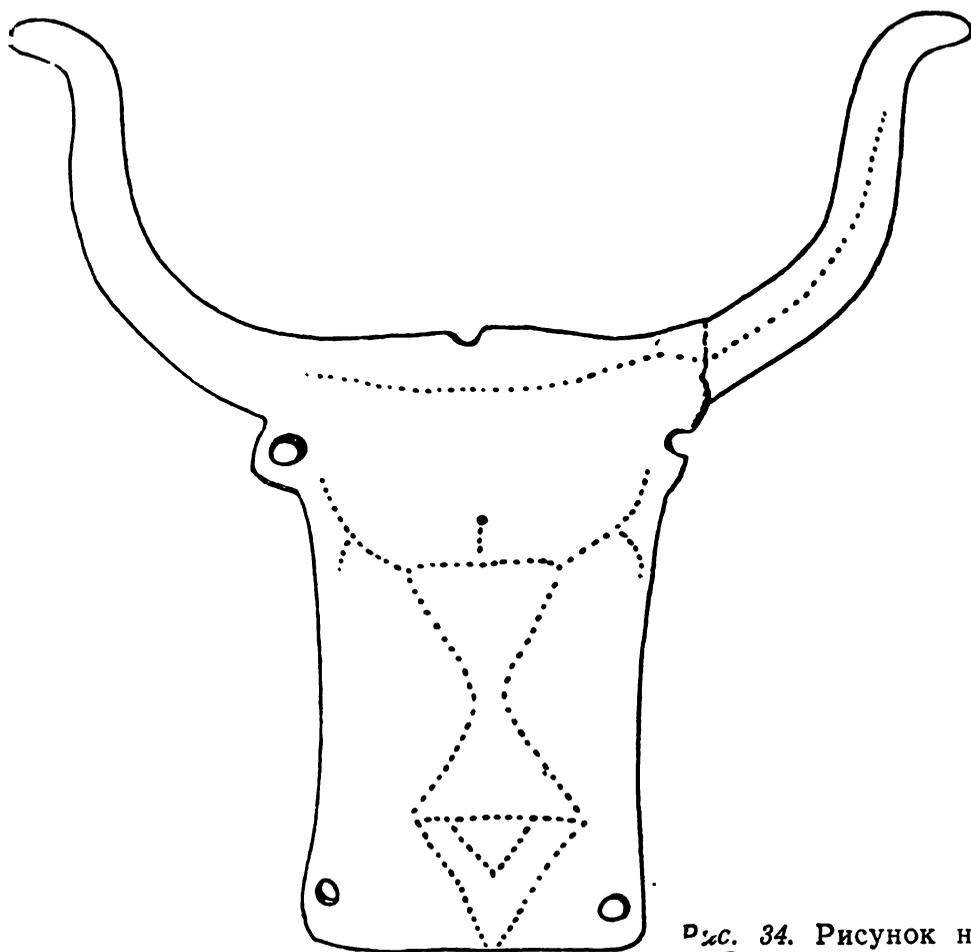


Рис. 34. Рисунок на амулете из Бильче-Злото

подражали взмахам крыльев журавля» (Жорницкая, с. 53).

По наскальным изображениям Тувы можно предположить, что и племенам, населявшим этот район в гунно-сарматское время, также были известны танцы птиц. Причем некоторые из них женщины исполняли, очевидно, сидя, покачивая бедрами из стороны в сторону (рис. 66 — фигурка справа).

Танцовщицы, изображенные на печати кольца из Микен, очевидно, имитировали хлопанье крыльев, двигая вперед и назад руками, расположенными на бед-

рах (рис. 28а). В этом случае одновременно фиксировалась ритуальная поза, смысл которой будет показан дальше. Таким образом, у земледельческих племен древнейший танцевальный образ наполнился новыми семантическими и пластическими мотивами.

Историческую устойчивость проявили и натуралистические изображения птиц, принадлежащих богине. У фракийского племени даков богиня изображалась с птицами, часто с воронами, петухами (Городцов, с. 30). На Крите распространенным атрибутом богини плодородия был го-



лубь. В Фесте скульптурки голубей были помещены на верхушки столбов качелей, на которых раскачивались женские статуэтки. А. Эванс предполагает, что сидящие на столбах птицы олицетворяли летящую душу божества (Evans, vol. IV, part I, p. 24—25).

В Микенах голуби сидели на жертвенных рогах, венчавших храмовое здание (Захаров, с. 218). Сопровождавшие богиню голуби часто изображались сидящими на двойных секирах. Изображались они и на деревьях. Дж. Пендлбери высказывает предположение, что эти голуби могли быть атрибутами божества лесов (Пендлбери, с. 291).

Культ голубя получил распространение не только на Крите и в Микенах, но и в других районах Средиземноморья. С ним были связаны специальные ритуальные сосуды, амулеты (Evans, vol. I, p. 222).

Голубю посвящались и специальные ритуальные танцы. Один из них изображен в терракотовой группе из Ситии (Крит) (рис. 33). В центре плотно сомкнутого круга стоит женская фигурка с голубем у ног.

Стремление выразить в танце реальные приметы птицы отражалось непосредственно в costume и пластике танца. На описанном выше рисунке печати кольца из Микен (рис. 28а) приче-

ски двух сзади стоящих женских фигурок напоминают птичьи хохолки, а выставленная вперед грудь, возможно, имитирует круглую грудь голубя.

Магия женских танцев птиц была также направлена на плодородие. В танцах вороны и ястреба, исполнявшихся на женском празднестве Джарада¹⁵ в честь родоначальницы Кунапи-пи¹⁶, женщины пытались магическими средствами вернуть любовь мужчины, стать более желанными для мужа или возлюбленного. Их танец, построенный на легких скольжениях, покачиваниях, вращениях, заканчивался имитацией рождения ребенка (Dean and Cagell, 1956, p. 59).

Возможно, что подобное магическое значение имел и танец птиц, изображенный на печати кольца из Микен (рис. 28а). Не случайно в нем большую роль играли колебания бедер.

Вместе с тем в древнейших археологических памятниках не обнаружено рисунков, в которых бы женщины были показаны в образе животных, хотя найдено множество изображений тотемических плясок и охотничьих сцен. Очень редко примеры таких танцев встречаются и в этнографических материалах. Но и в них женщины выступают в роли либо самок животных, либо мифических существ женского пола. В качестве такого редкого примера

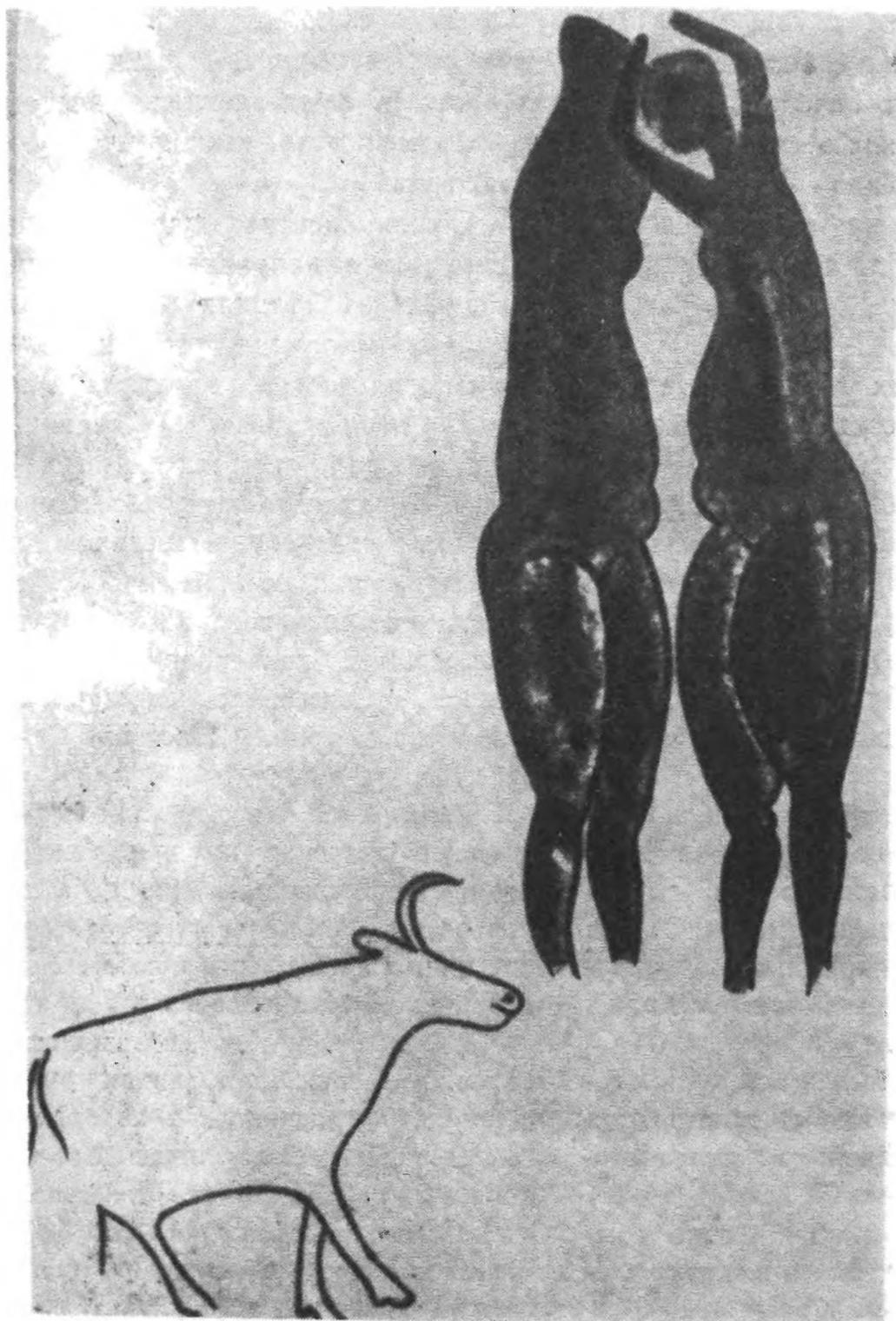


Рис. 35. Две «Венеры» (Тамрит)

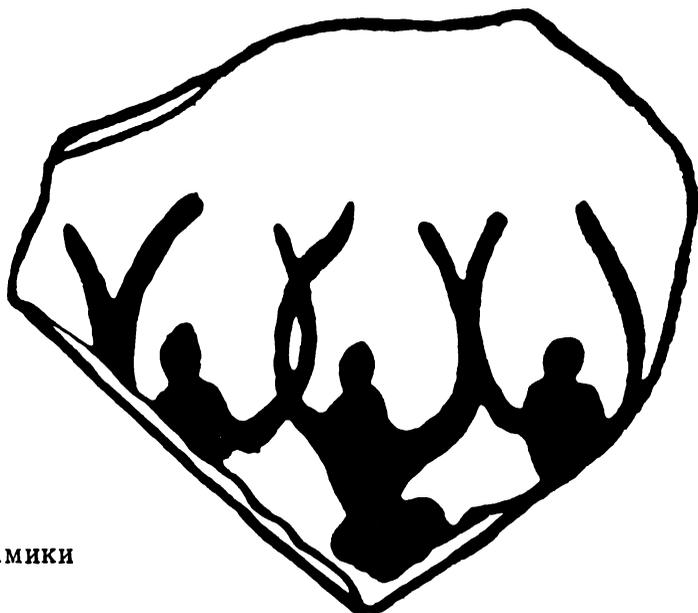


Рис. 36. Черепок эламской керамики (Иран)

К. Закс приводит танец черепахи, исполнявшийся женщинами Северной Территории (Австралия). Выстроившись в ровную линию (пятки вместе, носки в стороны), женщины прыгали вперед и назад. Резко толкая корпус вперед, они хлопали коленями. Отпечатки их стоп на песке означали след черепахи, которая пришла на землю, чтобы снести яйца (Sachs, 1937, p. 80). Но и в этом танце женщины не маскировались и не перевоплощались в черепах. Как и в других женских танцах, основу его составляли движения бедер и верхней части корпуса, целью танца было изображение воспроизведения потомства.

У земледельческих и скотоводческих племен появились новые черты в пластическом воплощении древнейшей магической связи женщин с животными.

Сопоставив пластику женских статуэток и рисунков с изображениями быков, можно предположить, что в женских обрядовых танцах, посвященных быку, особое значение придавалось позам рук, имитировавших рога. Руки женской фигурки, изображенной на амулете из Бильче-Злото (Украина), имеющие форму головы быка, подняты вверх в позе, повторяющей линии бычьих рогов (рис. 34). Схожие положения рук фиксируют и женские статуэтки додинастического Египта, на тело которых нанесены рисунки животных (Обермайер, рис. 350). Поза одной из «Венер» Тамрита (Северная Африка) копирует рога животного, нарисованного ниже (рис. 35).

На черепке эламской керамики (рис. 36) поднятые вверх переплетающиеся руки женщин изо-



Рис. 37. Фреска из Тассили

бражают рога. Рогообразные позы рук зафиксированы у фигурок, расположенных рядом с животными на скалах Верхнего Египта (Winckler, pl. XV, 2) и Тассили (рис. 37; см. также: Breuil, 1952, fig. 52, 63).

На фигурке из Верхнего Египта обращают на себя внимание «отростки», ниспадающие с поднятых вверх рук, очень похожие на «отростки» у женской фигурки на амулете из Бильче-Злото. Г. Винклер предполагает, что они изображают фрагмент одежды (Winckler, p. 40). Но думается, что это не совсем так, ибо в женской фигурке на амулете из Бильче-Злото отчетливо подчеркивается ее обнаженность. В то же время на фигурке из Верхнего Египта, где «отростки» выражены более четко, ясно вырисовывается та же рогообразная

поза рук, но в ее зеркальном отражении. Очевидно, рогообразные позы в танце были достаточно разнообразны и сменяли одна другую. Они исполнялись при различных положениях корпуса.

Несомненную аналогию мы находим в этнографических материалах. У племен барунди и динка (Восточная Африка) женщины исполняли танцы, в которых рога животных изображались различными положениями поднятых и наклоненных рук (Sachs, 1937, p. 85). Но если в линиях рук вырисовывались рога, то заканчивающие их кисти часто имитировали птичьи или змеиные головки. В этом легко убедиться по рисунку на скале Верхнего Египта (Winckler, pl. XV, 2). Птицеголовые или змееголовые кисти зафиксированы и у фигурки с «отростками» на той



же скале. В амратской статуэтке и на фрагменте сосуда из додинастического Египта змееобразные кисти также завершают рогообразную позу рук (рис. 31; см. также: Baumgartel, fig. 14).

В аналогичных положениях рук на амулете из Бильче-Злото (рис. 34) и на скульптурках додинастического Египта (рис. 31; см. также: Обермайер, рис. 350) можно увидеть одновременно и позу адорации. Ритуалы индейцев прерий, бывших земледельцев, в какой-то мере приоткрывают смысл этого жеста. Оглала тетон-дакоты совершали торжественные бизоньи пляски, в которых с молениями обращались к почитаемым ими Солнцу и Бизону, к Солнцу-Бизону в их единстве. Движениям рук вверх придавалось особое значение. В специальном ритуале дакотов «непорочные девушки подходили к священному столбу, прикасались к нему, поднимали правые руки к солнцу и кланялись черепу бизона, положенному около столба» (Аверкиева, 1970, с. 151).

Синкретизм женского культа отчетливо проявился и в памятниках трипольской культуры. Глиняные статуэтки сидели на креслицах с рогообразными выступами. Ноги их были выполнены в форме хвоста змеи, а в руках некоторые из них держали змеевидный жезл. Это явление сохраняется и в более развитых

культурах. В Древней Греции орфики¹⁷ верили в существование мистической связи быка как солнечной и змеи как хтонической ипостаси одного и того же бога (Вяч. Иванов, с. 30).

Множественная семантика синкретического культа богини плодородия находила пластическое воплощение в обрядовых женских танцах, в которых уподобление змеям, птицам, быкам соседствовало с условно-символической трактовкой их пластики и всегда сопровождалось характерными движениями женского танца — колебаниями и вращениями бедер и корпуса.

4. Военные танцы

Вера в магию женских обрядовых танцев была столь велика, что им придавалось особое значение даже в военных походах.

Яркий пример военного женского танца, исполнявшегося на Каролинских островах, приводит К. Закс. Обнаженные, выкрашенные в красный цвет женщины ожесточенно размахивали копьями и направлялись к другой такой же группе, двигавшейся им навстречу. Они подошли друг к другу на расстояние трех-четырех шагов и словно приготовились к битве. Но вместо боя женщины вдруг выстроились в несколько рядов и начали петь в



унисон монотонную, но довольно мелодичную песню. Свое пение они сопровождали удивительными колебаниями бедер, приводившими в движение их юбки, громкое шуршание которых подчеркивало ритм песни. Затем была разыграна пантомима, воспроизводившая сцену из последнего боя (Sachs, 1937, p. 32—33).

Подобное явление было характерно для многих племен. Как пишет Э. Тэйлор, жены, «оставаясь дома, танцуют колдовской танец, подражающий битве, для придания силы и храбрости своим отсутствующим мужьям» (Тэйлор, с. 168).

Вполне возможно, что на фреске Тассили (Breuil, 1952, fig. 99) изображенная рядом с воином женская фигурка представлена также в военном танце. На рисунках церемонии Борбоби запечатлены женщины, принимающие активное участие в мужском военном танце (Lumholtz, 1889, p. 124, 125).

С мечом в правой руке изображена богиня на печати Крита (Evans, vol. II, part II, fig. 517). Согласно легендам австралийских племен, копья некогда принадлежали женщинам, которые были очень воинственны. Позднее оружием стали владеть только мужчины (Dean and Carell, 1956, p. 125), а женщины же исполняли военные танцы в своих тайных церемониях. Б. Дин и

В. Кэрелл описывают военный танец, исполнявшийся двумя девушками. С поднятыми вверх дротиками они почти незаметно двигались вперед. Мелкое дрожание дротики в их руках акцентировалось колебательными движениями всего тела. Крадущимся, шаркающим шагом девушки продвинулись вперед, словно высматривая жертву и нацеливая на нее дротик, но в кульминационный момент внезапно скрылись в темноте (Dean and Carell, 1956, p. 34).

В приведенных примерах приемы колдовства в женских военных танцах очень напоминают приемы танцев охотничьих. В первых магическое значение придавалось колебательным движениям бедер и всего тела, а также движениям, имитировавшим поражение цели. Например, в женском военном танце племени томпсон (Британская Колумбия), описанном Дж. Фрэзером, «танцовщицы размахивали ножами, бросали вперед длинные заостренные палки и время от времени бросали вперед и назад шесты с загнутыми концами. Бросание шестов вперед символизировало преследование бегущего врага, бросание шестов назад имело целью отдалить собственных мужей от опасности... Чаше всего, однако, женщины направляли свое оружие в сторону вражеской страны» (Фрэзер, с. 38).



Но не все женские военные танцы исполнялись с оружием в руках. В Африке Ф. Марриотт наблюдал танец, в котором «все женщины размахивали длинными белыми вениками, сделанными из хвоста буйвола или лошади; приплясывая, они пели: „Наши мужья ушли в сторону ашантиев,— пусть они сметут своих врагов с лица земли“». Женщины индейского племени юки (Калифорния) во время военных походов непрерывно танцевали хороводы, «распевая и размахивая длинными ветвями, покрытыми листьями. Это непрерывное движение имело целью придать сражающимся неутомимость» (Фрэзер, с. 38).

Женские военные танцы были одними из наиболее значительных обрядовых танцев племени. Их часто исполняли без перерыва день и ночь, пока мужчины не вернутся из похода. Таков был обычай, например, у племен Мадагаскара, Африки, Северной Америки (Фрэзер, с. 37—38).

Военным, как и другим обрядовым, танцам женщины обучались специально и иногда исполняли их во время инициаций. К. Закс сообщает о таком обычае у индейского племени шаста (Sachs, 1937, p. 90).

Вера в магическое воздействие женских ритуалов на военную удачу сохранилась в Древней Греции. По утверждению некоторых историков, «этолийские

куреты получили это имя оттого, что, подобно „девушкам“, одевались в женское платье; ...ионийцы названы „длиннохитонными“, а воины Леонида выходили на бой с „расчесанными волосами“» (Страбон, X, III, 8).

Военные танцы исполнялись в традициях женских плясок охотничьих обрядов, отличаясь от последних лишь тем, что в них нередко использовались движения с оружием в руках и имитировалось поражение врага. По мере того как культ растительных сил природы приобретал ведущее положение, связанные с ним танцевальные мотивы начинают играть значительную роль и в женских военных танцах.

Основу лексики всех видов женских обрядовых танцев составляли различные колебательные и вращательные движения бедрами и всем корпусом. При этом ноги чаще всего почти не отрывались от земли. Об этом же свидетельствуют и археологические материалы. На печатях Крита и Микен, запечатлевших обрядовые танцы культа растительных сил природы, женский танец исполняется корпусом и руками. Ни в одном, даже самом динамическом танце ноги от земли высоко не отделяются. На рис. 26 представлена довольно развернутая картина женского танца Древней Мексики. Его отличают разнообразные движения



рук, бедер, совершаемые при колебательных движениях слегка наклоненного вперед корпуса, в то время как ногами, прочно стоящими на земле, исполняются пружинящие движения.

Характерные черты женского танца в определенной мере объясняются особенностями физического и физиологического строения женского тела. Движения живота и бедер были для женщин, например, делом жизненно необходимым. Благодаря их исполнению, согласно исследованиям У. Хэмбли, увеличивался таз, особым образом массажировались внутренние органы, что значительно облегчало роды (Hamblly, p. 108).

И все же только различием физического строения нельзя объяснить отсутствие в женских танцах высоких прыжков. Очевидно, сила мышечного аппарата первобытных женщин была не меньшей, чем у современных танцовщиц и спортсменок, нередко достигающих высоты прыжков мужчин. Более того, в отдельных женских танцах встречаются высокие прыжки. Такой пример приводят Б. Дин, В. Кэрелл. Прыжковый характер носил танец плодородия Меули, исполнявшийся в Новой Гвинее только во время Мир-Мог¹⁸ девушками, недавно прошедшими инициации. Они танцевали, держась за руки, вокруг самой молодой из них. Девушки стара-

лись прыгать как можно выше, вскидывая вверх одновременно обе стопы, и приземлялись на низкое плie, шлепаясь на всю стопу. Они со всей силой ударяли ногами землю, глубоко в нее врывались, чтобы добыть плодородие. Танец исполнялся для того, чтобы помочь созреть самой молодой девушке, стоящей в центре круга. В этом танце символически изображался акт воспроизведения потомства (Dean and Carell, 1958, p. 187).

Тем не менее прыжки в женских танцах были исключением. Во всех приведенных примерах их движения в значительной степени определялись связью с культом плодородия, персонифицированным прежде всего в самой женщине. Поэтому магическое значение приобрели движения бедер, груди, живота. Их исполнение способствовало развитию гибкости и координации движений.

Другим существенным фактором, влиявшим на пластику женских танцев, была связь с культом Матери-Земли, стремлением женщин подчеркнуть свою близость к ней. Но даже если в отдельных танцах и совершались прыжки, то делались они для того, чтобы еще больше приникнуть к земле и приобщиться к силе ее плодородия. На формирование хореографической лексики существенное влияние оказывало и место исполнения, которым неред-



ко служили закрытые помещения. Это в первую очередь относится к обрядовым танцам, связанным с культом домашнего очага. Изобилие различных ритуальных предметов мелкой пластики свидетельствует о развитости этого культа.

Немногим отличались от жилищ и первые общественные святилища. В Меланезии, например, религиозные церемонии совершались в так называемых «общественных домах». Иногда они отличались от жилых только большими размерами (Народы мира в нравах и обычаях, с. 196). Общественные святилища поселений анауской культуры (Южный Туркменистан) отличались от обычных жилых комнат разве только тем, что в них стояли статуи сравнительно больших размеров (Сарианиди, с. 53). Изображение одной из них обнаружено на черепке из Кара-Депе. Пластика этой фигурки близка пластике глиняных статуэток, найденных в домашних святилищах этого района (сидячая поза, птицевидная голова, прямые плечи, руки обозначены короткими отростками до локтей). По мнению В. Максона, на черепке «воспроизведена культовая сцена поклонения скульптурному изображению женского божества» (Мас-

сон, 1959, с. 15, рис. 1). Трипольцы могли совершать свои племенные ритуалы (которые, очевидно, мало отличались от ритуалов домашнего культа) в так называемых больших домах, строившихся в центре поселений на обширной площади.

Исполнение танцев в небольших закрытых помещениях способствовало развитию пластики корпуса, рук. Движения ног были ограничены пространством, поэтому большая часть женских танцев исполнялась с небольшим продвижением вперед, назад или в стороны, а нередко стоя или даже сидя на месте. К данному кругу явлений принадлежал древний обрядовый танец племени тода (Индия), в котором «женщины грациозно сгибались в талии, воздевали раскачивающиеся руки к небу, их ноги медленно и плавно скользили по земляному полу хижины» (Шапошникова, с. 146), а также женские обрядовые танцы камчадалов в чумах, о которых говорилось выше.

Исполнение движений, в которых ноги не должны были отрываться от земли, способствовало развитию техники небольших скользящих прыжков, мелких движений стоп, разнообразных вращений.



ГЛАВА III

ДРЕВНЕЙШИЕ ВИДЫ МУЖСКИХ ОБРЯДОВЫХ ТАНЦЕВ

1. Охотничьи танцы

В наскальной живописи мезолита и неолита наряду с отдельными животными и мифическими существами уже изображались стройные композиции животных с замаскированными и незамаскированными охотниками с оружием в руках.

На скале ущелья Зараут-Сай в Узбекистане (рис. 38) рядом с мощной фигурой быка нарисованы странные существа в колоколовидных нарядах с Г-образными выступами посередине. А. Рогинская считает, что это охотники, замаскированные под дроф (Рогинская, с. 27). Кроме того, на скале изображены коротконогие человеческие фигуры и хвостатые человечки с луками в руках. А. П. Окладников видит в этом зарисовку магической охоты (Средняя Азия в эпоху камня и бронзы, с. 70).

Большое количество подобных рисунков обнаружено в Европе и Африке. Их общая черта — точное воспроизведение животных и замаскированных охотников и схематичное изображение человеческих фигурок, в которых особенно ярко подчеркнута движение.

Обратимся вновь к наскальным рисункам бушменов. На одном из них мы видим стадо страусов и замаскированного под них охотника с луком в руке. Отличить его можно только по ногам и торчащему из-под живота «пти-



Рис. 38. Наскальные изображения
ущелья Зарауг-Сай



Рис. 39. Охота на страуса. Наскальная живопись бушменов

цы» луку (рис. 39). На другом рисунке за носорогом следует группа охотников, замаскированных под антилоп (рис. 40).

По рассказам очевидцев известно, что, охотясь на пугливых и осторожных животных, бушмены «прибегали к полному переодеванию, облачались в шкуру антилопы... или в шкуру зебры или перевоплощались в страусов; в последнем случае они продвигались вперед, имитируя неуклюжую походку этих гигантских птиц. Они ловко действовали палкой с привязанной к ней головой страуса, весьма реалистично подражая движениям этой птицы, когда она клюет или поднимает голову, осматриваясь» (Элленбергер, с. 145). Бушмены маски-

ровались под страусов и во время охоты на зебр. В этом случае они не подходили к животным сразу, а делали это постепенно, лениво описывая круги вокруг них. Они до такой степени точно копировали все повадки и движения птиц, что зебры не могли заподозрить никакой опасности. Замаскированный охотник, проникнув в гущу стада, в упор поражал приглянувшуюся ему жертву. Раненое животное на минуту вызвало переполох, но очень скоро зебры успокаивались, видя рядом пасущихся птиц. Тогда ловкий охотник подстреливал другое животное (Stow, 1905, р. 84—85). Подобный способ охоты был широко распространен (Авдеев, с. 46—50).

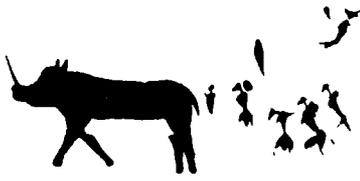


Рис. 40. Охота на носорога. Наскальная живопись бушменов

Но с какой целью так точно воспроизводились сцены охоты на скалах пещер? Частично ответ на этот вопрос можно найти в этнографических материалах. Бушмены считали, что художник, изображавший скачущего оленя или резвящегося бабуина, знал не только каждое его движение, но даже и то, что зверь в это время чувствует (Willcox, 1956, p. 57). А в охоте с маскировкой от знания зверя зависел ее успех.

Интересны в этой связи охотничьи танцы бушменов. Вот что пишет об одном из них С. Кулик: «Медленно, пружинистыми движениями, почти не касаясь земли, они (три охотника.—Э.К.) крались вокруг костра, держа перед собой натянутые луки. Зрители замерли, как бы боясь по-

мешать охотникам выследить добычу... Потом к костру вышли еще трое бушменов, наряженных в шкуры и перья страуса. Их движения настолько точно имитировали повадки птиц, что на первых порах я невольно вздрогнул: уж не присутствую ли я при воплощении в жизнь передаваемых из уст в уста во всей Южной Африке легенд, в которых рассказывается, что бушмены, „знающие язык животных“, могут якобы вызывать из болота гипопотамов или разговаривать с бабуинами. <...> Изгибая шею и прихорашиваясь, топорща перья и подпрыгивая, как это обычно делают самцы страусов в пору любовных игр, танцоры продолжают разыгрывать пантомиму. Охотники же тем временем обо-



шли птиц с другой стороны и, выбрав момент, когда страусы уж слишком увлеклись своим танцем, выпустили в них стрелу. В смертельной агонии, беспомощно хлопая крыльями, на землю упали две птицы, а третья, испустив истошный крик и перепрыгнув через костер, скрылась в темноте» (Кулик, с. 333—334).

С. Кулик описал танец, исполненный специально для него. Но в этом своеобразном концертном представлении можно уловить следы какого-то древнего хореографического действия, которое, очевидно, имело ту же цель, что и рисунки охотничьих сцен на скалах. Последние в равной мере могли быть и зарисовками отдельных моментов настоящей охоты и охотничьих танцев, исполнявшихся непосредственно перед рисунками. С. Дикшит не без основания предполагает, что повторение перед рисунками и в таинственной обстановке пещеры всех движений, которые предстояло сделать во время охоты, магически действовало на сознание охотников, вливало в них энергию, внушало уверенность в своих силах и тем самым действительно способствовало успеху (Дикшит, с. 169).

Но такой магии сами охотники не осознавали. Они думали, что эти пляски «призваны путем своего рода волшебства заставить дичь отдаваться в руки охотни-

ка» (Леви-Брюль, 1937, с. 123).

Охота с маскировкой и копирование ее в танце были известны многим племенам земного шара. Северо-американские индейцы племени мандан, охотившиеся на бизонов, точно уподоблялись этим животным и воспроизводили в танце весь процесс охоты. «В этих плясках индейцы представляли, «разыгрывали» отдельные эпизоды этой охоты. Один из участников, покрытый бизоньей шкурой, подражал движениям пасущегося животного; другие, изображавшие охотников, приближались к нему с бесчисленными предосторожностями, внезапно на него нападали и т. д.» (Леви-Брюль, 1937, с. 114). В случае неудачной охоты манданы совершали следующую церемонию. Облечившись в маску с рогами, специально сделанную для данного случая, и взяв в руки свой любимый лук и копье, они начинали танцевать бизонью пляску. Приблизительно десять или пятнадцать человек постепенно вступали в круг. Они барабанили и стучали трещотками, одновременно сопровождая свою пляску песнями и завываниями. Когда один из них утомлялся, он изображал в пантомиме, что его убили из лука. Другой — в бизоньей маске, — стоящий тут же рядом, ментально заменял его. Такая пляска могла продолжаться в течение двух-трех недель днем и



Рис. 41. Охотничья медвежья пляска индейцев сиу

ночью безостановочно. Ее исполняли до тех пор, пока не показывался какой-нибудь табун (Catlin, 1876, p. 127—128).

Индейцы племени сиу (Северная Америка), прежде чем отправиться на охоту, исполняли «танец медведя», который сопровождался песней, посвященной «медвежьей душе» (рис. 41). По их мнению, медведь тогда скорее давался в руки охотников. Надев медвежьи маски, они подражали движениям животного. Некоторые имитировали его бег, другие изображали, как, сидя на задних лапах, медведь настороженно

следил за приближением врага. Этот причудливый и забавный маскарад мог продолжаться с перерывами в течение нескольких дней, прежде чем племя отправлялось на охоту (Catlin, 1876, p. 245).

Индейцы племени квакиутл (Северная Америка) с той же целью показывали в танце, как медведь, сидя на задних лапах, двигал своим мощным корпусом. Время от времени он ревел и скреб землю лапами. В другом танце индейцы изображали разъяренного медведя, который ходил на четвереньках, раздирая землю когтями (Boas, 1897, p. 467).



Танцы уподобления животным исполнялись не только во время инициаций, перед охотой, но и на ритуальных празднествах. Как пишет Э. Христенсен, охотники верили, что дух животного при помощи маски участвует вместе с ними в торжествах. В определенный момент празднества с целью увеличения числа животных в следующем охотничьем сезоне исполнялся специальный танец. Его исполнители надеялись, что в результате их пляски животные в нужное время сами отдадутся охотникам в руки (Christensen, p. 63).

Такое поведение первобытных людей можно объяснить тем, что ни относительно совершенное оружие, ни ловкость не могли гарантировать постоянной удачи, которая зависела от массы непредвиденных случайностей. Человек накопил достаточно знаний, чтобы чувствовать каждое явление природы в отдельности. Но он еще не мог понять его, увидеть его во взаимосвязях и взаимозависимости. Отсюда положительные знания соседствовали в сознании людей с фетишизацией когда «распаленная вожделением фантазия создает у фетишиста иллюзию, будто „бесчувственная вещь“ может изменить свои естественные свойства для того только, чтобы удовлетворить его прихоть» (Маркс и Энгельс, т. I, с. 98), и магией — стремлением челове-

ка различными колдовскими приемами, заклинаниями воздействовать на ход событий.

После таких танцев охотникам действительно часто сопутствовала удача. Но причина заключалась, естественно, не в магии. В охоте с маскировкой большое значение имела точность уподобления зверю или птице. Овладение этим искусством, как и всякий трудовой процесс, было подчинено определенному ритму. Но в танце он проявлялся более рельефно, чем, например, в охоте. Поэтому, возможно, именно в такой форме охотники овладевали своим ремеслом. В танце они тренировали свою наблюдательность, учились выслеживать зверя, маскируясь, незаметно к нему подкрадываться. В охотничьих плясках с необычайной точностью воспроизводились повадки и различные состояния животных, целые сцены из прошлой охоты. Танцевали охотники с той же энергией, что и охотились (Stow, 1905, p. 113; Элленбергер, с. 216). В этих танцах происходила психологическая и физическая подготовка, тем самым они действительно способствовали удаче в охоте.

Танцы уподобления животным как тотемические, так и охотничьи были широко распространены у первобытных племен всего мира. И всюду их исполнители стремились как можно точнее пе-



редать пластику животных, передвигающихся, как правило, на четырех конечностях.

Танцы индейцев кроу (Северная Америка), построенные на прыжках вперед сначала на одной ноге, затем на другой, исполнялись с легким наклоном корпуса вперед. И в этом они были очень похожи на танцы племени сиу (Шульц, с. 180). Феддер в своих записках о племенах Южной Африки отмечал, что особое искусство плясунов заключалось «в том, чтобы, наклонив вперед верхнюю часть тела..., ловко подражать характерным движениям животного, так чтобы все его узнали...» (Лёви-Брюль, 1937, с. 123). Наклон корпуса вперед зафиксирован во многих других этнографических материалах и наскальных рисунках (рис. 2, 4, 5, 6). Таким образом, несмотря на различия, танцы уподобления животным имели общие черты, в частности наклон вперед верхней части корпуса.

В то же время в первобытных плясках уподобления животным начали вырабатываться некоторые особенности танцев тех или иных племен. В значительной степени они определялись тем, на какого зверя племя охотилось и какой зверь был его тотемом. В то же время и место исполнения оказывало существенное влияние на формирование пластики танцев. Б. Дин и В. Кэрелл отмечали, что

от того, какова была почва танцевальной площадки — твердая земля или сыпучие пески — зависел у аборигенов Австралии характер движений танца. Более того, когда австралийцев попросили танцевать на деревянном полу, они не смогли сделать ни одного движения (Dean and Carell, 1956, p. 41, 77).

Очевидно, у них не только выработалась привычка танцевать на земле, но они обладали способностью особым образом ощущать ее в танце. Это было еще одним фактором, влиявшим на формирование стилистических особенностей плясок, поэтому в зависимости от того, в какой местности — горной, лесной или степной — и в каких климатических условиях племя жило, складывался определенный стиль походки и пластики.

В соответствии с этим вырабатывались и определенные виды танцев. У каждого племени американских индейцев, как писал Л. Морган, «было от десяти до тридцати видов танцев, каждый с особым названием, особыми песнями, музыкальными инструментами, па, фигурами и костюмами участников» (Морган, с. 69). На ту же особенность хореографии североамериканских индейцев обратил внимание и Кэтлин, когда писал, что каждый танец имеет свои особые па, каждое па — свой смысл (Catlin, 1903,



Рис. 42. Фреска с лучниками (Джаббарен)

р. 142). У племен Южной Африки Феддер отметил «двадцать два различных вида плясок, которые все носят имена каких-либо животных, например шакала, гиены, леопарда, льва, тигра, гепарда, горлицы, тукана, ястреба, орла, слона и т. д.» (Леви-Брюль, 1937, с. 123).

Таким образом, первоначальный пласт хореографического искусства, сформировавшийся в активном освоении окружающей человека природы, был очень мощным. В его глубине зародились и танцы, в которых человек познавал себя. Первые такие пляски тоже были связаны с охотой, но охотники в них, как правило, уже не уподоблялись зве-

рю. В наскальных росписях сохранилось большое количество охотничьих сцен, в которых человеческие фигурки изображены условно. В них подчеркнута только одно — экспрессивность и динамика движений, передающих мастерство и ловкость охотника. Такие рисунки обнаружены в горах Индии (Brodrick, pl. 49), Испании (рис. 1; см. также: Обермайер, рис. 258; Brodrick, pl. 5), на скалах Африки (рис. 42; см. также: Willcox, 1956, fig. 67; Christensen, fig. 338, 339, 340).

На наскальном рисунке бушменов (Willcox, 1956, fig. 64) изображены охотники, которые подкрадываются, целятся и стреляют, совершая при этом ловкие



прыжки. Развернутая охотничья сцена изображена на рисунке из Дракенсберга (Южная Африка) (Willcox, 1956, fig. 67). В центре — животное, истекающее кровью. Окружившие его охотники, вооруженные, очевидно, копьями, исполняют динамичный танец. В нем воспроизводятся и приемы поражения зверя и, по-видимому, пластика животного, как можно предположить по позе наклоненной вперед фигурки, расположенной сверху.

Все это свидетельствует не только о различных видах охотничьих танцев, но и об их многозначности. Отдельные из них сохраняли черты подражания животным. Однако доминировало во всех охотничьих танцах эпохи лука и стрел изображение ловкости самого охотника, его мастерства владения оружием, находчивости. Дальнейшее развитие эти качества получили в военных танцах.

2. Военные танцы

Начиная с эпохи мезолита в наскальном искусстве фиксируется большое число военных танцев. Они воспроизводили сцены сражений, в которых, по выражению Г. В. Плеханова, «человек служит дичью для человека» (Плеханов, 1948, с. 38).

В навесе Мола Ремигия (ущелье Гасуля, Испания) сохранился превосходный рисунок,

передающий сцену такого танца (Brodrick, pl. 6). «Пять обнаженных воинов бегут друг за другом непрерывной цепочкой. Они бегут ритмически, подчиняясь в своих движениях одному такту, вероятно такту военной песни. Их тела одинаково наклонены вперед. В одной руке у них пучок стрел, в другой — лук, воинственно поднятый кверху. Они бегут в одном направлении, угрожая невидимым нам врагам. Впереди видна самая крепкая коренастая фигура воина в пышном головном уборе. За ним следуют другие, более тонкие и хрупкие фигуры, должно быть юноши» (Всемирная история, с. 103). Стремительный бег воинов с луками изображен и в навесе Теруэль (Испания), а также на петроглифах Африки (Veuil, 1952, fig. 93; Brodrick, pl. 38).

По этнографическим материалам известно, что австралийцы, придавая большое значение боевым маршам, часто исполняли их в танцевальной форме. Например, у племени арунта в церемонии визита, в результате которой после коротких сражений устранялись распри, приближение отряда к своим противникам совершалось в танце (Народы мира в нравах и обычаях, с. 123).

К. Ламхолц был свидетелем подобной церемонии под названием Борбоби в провинции Квинсленд (Австралия). Участники ее облачались в свои лучшие туалеты,



особое внимание они уделяли прическе, напоминавшей огромный торт, украшенный перьями (в этом у них можно отметить определенное сходство с лучниками, изображенными в навесе Мола Ремигия). Вооруженный копьями, бумерангами, деревянными щитами и деревянными мечами с воинственными криками отряд аборигенов зигзагами двинулся навстречу своему врагу. На каждом повороте воины останавливались, минуту молчали и затем с еще более пронзительными криками двигались вперед. На третьем повороте отряд оказался точно перед лицом противника (Lumholtz, 1889, p. 119—120).

На многочисленных рисунках мы видим не только военные марши, но и сцены боя. В навесе Догуэс (Испания) одна группа воинов заняла холм. К ним движутся лучники. Один из них ранен в ногу и пытается скрыться (Brodrick, p. 13). В навесе Морелья-ла-Велья (Испания) (Adam, fig. 15) запечатлена другая военная сцена. Здесь одна группа лучников наступает на другую, сражаются четверо против трех. Идет смертельная битва. Напряженная борьба пяти лучников в масках предстает перед нами во всей живости на рисунках Ливийской пустыни. Исход боя решают два воина, из которых один активно наступает, другой обороняется (Brodrick, pl. 36). Дина-

мичные сцены боя изображены на фресках Тассили (Breuil, 1952, fig. 89, 92. 113).

Вполне возможно, что на этих рисунках изображены сцены, подобные той, которую наблюдал К. Ламхолц во время церемонии Борбоби.

Завершив церемониальный марш-танец, вооруженный отряд подошел к противнику, который был уже наготове. Трое мужчин, держа перед собой щиты и мечи, с угрожающим видом вышли навстречу приближающемуся отряду. Совершая большие эластичные прыжки, они устремились к противнику. Время от времени воины, как кошки, прыгали высоко в воздух, а затем внезапно падали вниз, скрываясь за своими щитами так, что их в высокой траве почти не было видно. Это они повторяли несколько раз, прежде чем встать по стойке «смирно» перед лицом противника и объявить о своей готовности к сражению. Бой был очень жарким. Но несмотря на то, что щиты легко пронзались, не было даже раненых. По мнению аборигенов, тот, чей щит оказывался продырявленным и кто получил ранение, считался неумелым воином и вынужден был признать себя побежденным (Lumholtz, 1889, p. 123—124).

Искусством подобного рода владели фракийцы и мисийцы, которые по своему уровню раз-



вития были уже выше аборигенов Австралии и находились на стадии так называемой «военной демократии», когда «война и организация для войны становятся...регулярными функциями народной жизни» (Маркс и Энгельс, т. 21, с. 164).

Некоторые из племен, находясь в зависимости от Греции, участвовали в ее завоевательных походах. Ксенофонт описывал танцы, исполненные на пиру в знак боевой удачи: «После возлияния и пения пэана первыми выступили фракийцы и стали плясать с оружием в руках под звуки флейт, причем они высоко и легко подпрыгивали и махали при этом кинжалами. В конце концов, один из них поразил другого и всем показалось, что тот убит: он упал с большим искусством... Победитель снял оружие с побежденного и удалился, распевая „ситалку“¹⁹, а другие фракийцы вынесли павшего за смертью; на самом же деле он несколько не пострадал... Затем выступил мисиец с плетеным щитом в каждой руке и стал плясать, то изображая битву с двумя противниками, то действуя обоими щитами против одного врага; он кружился и прыгал со щитами в руках, и зрелище это было очень красиво. Под конец он плясал персидский танец, ударяя щитами друг о друга, приседая и вновь поднимаясь, и все это он

выполнял в такт под звуки флейты» (Ксенофонт, VI, I, 5—6, 9—10).

С той же точностью воспроизводились сцены боя и в плясках племен бакуба (Тропическая Африка). «С вызывающей осанкой и поднятым вверх оружием выступают друг против друга отряды и опять отступают; затем отдельные лица выпрыгивают большими скачками из отрядов, целятся и стреляют вверх, после чего опять быстро скрываются в толпе. Затем отряды набрасываются друг на друга с громкими военными криками и начинается отчаянный рукопашный бой, во время которого одни у других стараются отнять оружие» (Шурц, с. 559). Ливингстон пишет, что в стране Лунда (Африка) «танцор подражает приемам настоящего боя — бросает дротик, ловит его своим щитом, отскакивает в сторону, чтобы уклониться от удара вражеского дротика, отбегает назад, бросается вперед, подпрыгивает» (Брайант, с. 152). Э. Тэйлор описывает свирепую военную пляску бразильских племен, исполнявшуюся «раскрашенными и вооруженными воинами, которые маршируют рядами туда и сюда с песнями, полными ужасающего рева» (Тэйлор, с. 167).







Этнографические примеры во-
енных танцев разных племен ми-
ра можно продолжить. И хотя
они все очень разные, их объе-
диняет много общего. Прежде
всего это точное воспроизведение
сцен боя. Эта черта проявила осо-
бую устойчивость. Изображали
в танцах настоящие сражения и
австралийцы, воевавшие деревян-
ными мечами, бумерангами, копь-
ями с каменными наконечниками,
и, например, фракийцы, знавшие
уже бронзу и частично железо.
Танцы с точным воспроизведени-
ем сцен боя изображены и на
многочисленных петроглифах.

На рисунках Тассили (Breuil,
1952, fig. 90, 112, 113) можно
увидеть, как в военных танцах
отрабатывались точность движе-
ний, синхронность их исполнения.
На одной из бушменских фресок
запечатлена сцена, в которой раз-
нообразные прыжки и движения,
имитирующие стрельбу из лука
и другие приемы боя, сопровож-
даются ударами в барабаны
(Brodrick, pl. 48).

На некоторых наскальных ри-
сунках особым образом подчер-
кивается и причина сражений. На-
пример, на скалах Ливийской пу-
стыни изображены битвы между
двумя отрядами из-за буйволов
и других животных (Christensen,
fig. 333; Brodrick, pl. 39). Подоб-
ные сцены представлены и на пет-
роглифах Джаббарена (Breuil,
1952, fig. 7).

Захватывающая сцена боя из-
за животных запечатлена в на-
скальном рисунке бушменов
(рис. 43), на котором одна груп-
па воинов, выстроившись в длин-
ную линию и прикрывая угон
скота, ведет оборонительное сра-
жение с агрессивно наступаю-
щим отрядом. Пластика танца
очень разнообразна. Здесь и раз-
личные виды движений типа при-
сядки, бег с прыжками в длину
и в высоту типа жете и даже
акробатические стойки на руках.

Танцы подобного рода изве-
стны и по произведениям антич-
ных авторов. Об одном из них в
исполнении энианов и магнетов,
живших в Фессалии, пишет Ксе-
нофонт: «Танец этот заключает-
ся в том, что один из пляшущих
кладет около себя оружие и за-
тем начинает сеять и пахать, все
время оглядываясь, будто он че-
го-то опасается. А, между тем,
подкрадывается разбойник. За-
метив его, первый хватается за
оружие, идет ему навстречу и
сражается с ним из-за волов. Они
исполняли это в такт под звуки
флейты. В конце концов разбой-
ник связал пахаря и увел его
вместе с волами; иногда же па-
харь связывает разбойника, и в
таком случае он впрягает послед-
него вместе с волами и погоня-
ет его, связав ему руки на спине»
(Ксенофонт, VI, I, 8).

Военным танцам первобытные
племена придавали не меньшее



значенье, чем охотничьим. У индейцев кроу в пляске «небегающих от врага» «отрабатывалась согласованность движений у юношей, не вступивших еще на тропу войны» (Аверкиева, 1970, с. 117). То же самое можно сказать о других племенах. В военных танцах, как становится ясно из приведенных этнографических примеров и наскальных рисунков, они учились владеть оружием и вести бой, в них воспитывалась и выносливость.

Б. Дин и В. Кэрелл были свидетелями того, как украшенные перьями воины Новой Гвинеи, заняв боевую позицию в форме прямоугольника, начали танец. Ударяя в барабаны, они делали на месте мелкие пружинящие движения. В течение некоторого времени они повторяли это под монотонную песню. Внезапно песня и танец прекратились, а удары барабана достигли апогея в своем неистовом звучании. Тогда танцоры начали исполнять вращательные движения, фиксируя каждый раз пол-оборота направо. Они повторяли это снова и снова, меняя только ритм. На лицах мужчин не было радости. Неустанно топча землю ногами, они выражали неуклонное подчинение единой дисциплине движения (Dean and Carell, 1958, p. 155).

Военные танцы, как и охотничьи, способствовали не только физической, но и психологической

подготовке. Поэтому естественно, что в глазах первобытных воинов они имели магическое значение. По рассказам Томаса, битва между племенами, которую он видел в Австралии, открылась военными танцами. По свидетельству другого очевидца, перед началом сражения вперед выступил воин и начал петь и плясать (Гроссе, с. 278—279). Воинственно размахивая бумерангами и щитами, танцевали перед сражением племена округа Кимберли в Австралии (Народы мира в нравах и обычаях, с. 131). Как сообщает Тацит, жившие высоко в горах фракийцы, готовясь к сражению, «плясали и пели перед крепостным валом» (Тацит, «Анналы», IV, 47). Как отмечал Г. Шурц, первобытные люди часто танцуют даже перед врагом, стараясь «угрозами и презрительными жестами вызвать его на бой» (Шурц, с. 559). Такие пляски исполняли австралийцы и перед сражением в церемонии Борбоби. К. Ламхолц пишет, что один из туземцев, прибывший самым последним, начал бегать, словно безумный, призывая соплеменников к бою. Он тряс огромной копной волос, отбрасывая голову и плечи назад, совершал огромные прыжки в длину и в высоту. В правой руке он держал деревянный меч, а в левой — щит (рис. 44). В туземцах его танец действительно поднял воинственный дух, и

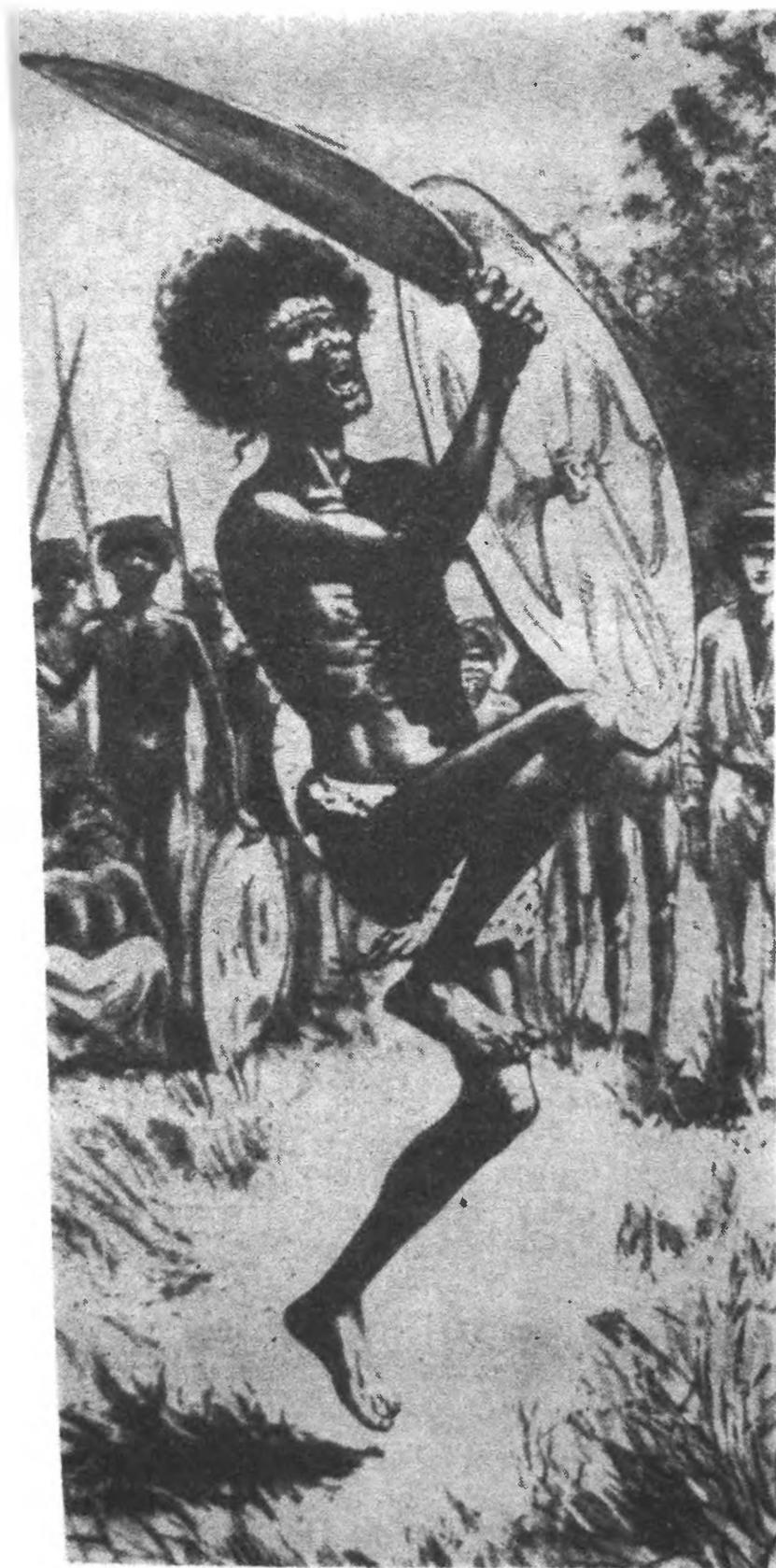


Рис. 44. Военный танец (Австралия)



они приготовили оружие к бою (Lumholtz, 1889, p. 122).

О том, какое эмоциональное воздействие оказывали военные танцы на их исполнителей, можно судить по следующему примеру.

На острове Тринидад началось «восстание, совершенно заранее не предполагавшееся, из праздничного военного танца, при котором присутствовали, в качестве зрителей, многие испанцы. Танцоры бросились под конец на своих поработителей и вырезали их всех» (Шурц, с. 560).

Огромное психологическое воздействие этих танцев использовалось иногда и довольно оригинальным образом. Например, в племени ирокезов (Северная Америка) каждый мог сформировать военный отряд и предпринять поход куда угодно. «Он объявлял о своем намерении тем, что устраивал военный танец и приглашал добровольцев. Это было вместе с тем практическим способом узнать, насколько популярно его предприятие. Если ему удавалось образовать отряд, состоявший из лиц, присоединившихся к нему во время танца, то они немедленно отправлялись в путь, пока энтузиазм был еще в разгаре. Когда племени угрожало нападение, военные отряды для его отражения формировались почти таким же порядком» (Морган, с. 70).

Особое значение придавалось

военным танцам в торжественных церемониях, славящих победителей. Североамериканские индейцы, вернувшись из военного похода, исполняли Танец скальпа. При освещении факелов воины танцевали со скальпами своих врагов пятнадцать ночей подряд. Бряцая оружием, они демонстрировали их с особой гордостью, как доказательство боевой храбрости и доблести. Для того чтобы привлечь к скальпам еще большее внимание, выбиралось несколько молодых женщин (хотя они непосредственного участия в танце не принимали), которые стояли со скальпами в центре круга. А воины, бряцая оружием и издавая дикие вопли, танцевали вокруг них. Временами они, одновременно притопывая, все вместе прыгали на двух ногах. Затем, разыгрывая сцену сражения, они словно рубили и резали друг друга на части (Catlin, 1876, p. 245—246). Танцы с отрубленными головами своих врагов исполняли племена Малой Азии халибы и моссинойки (Ксенофонт, IV, VIII, 16; V, IV, 17).

Военные танцы исполнялись не только после очередного похода в знак победы, но и во время специальных ежегодных ритуальных празднеств. Племена майя во время церемонии, посвященной «красному божеству востока», исполняли пляску, в которой имитировали настоящий бой. В сопро-

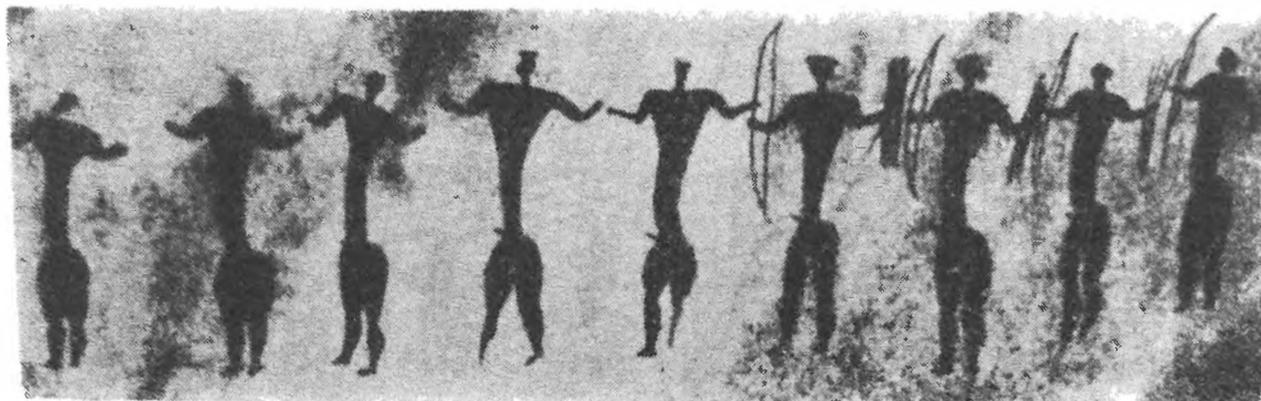


Рис. 45. Изображение лучников (Южная Родезия)

вождавшей его песне рассказывалось о подвигах недавно прославившегося предводителя (Marti and Kurath, p. 32).

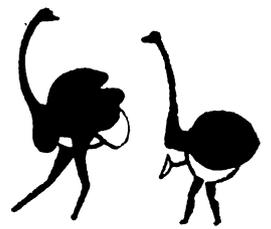
Ацтеки включали военные танцы в систему образования юношей высокопоставленных семей. Когда они «достигали возраста двенадцати-тринадцати лет, их отдавали под присмотр жрецов в жреческий дом, где кроме религии их обучали всем видам физического воспитания, а также астрономии и истории. После сдачи экзамена они переходили в дом песни и танца, который, вопреки своему названию, был не местом развлечения, а учреждением, созданным для военной подготовки» (Липс, с. 277).

В Римской империи военные танцы, исполнявшиеся специально учрежденной коллегией салиев, считались священными. С ними связывалась надежда на исцеление больных, прекращение засухи и избавление от всяких других напастей. Салии каждый год тан-

цевали их в марте с оружием в руках, «облекшись в короткий пурпурный хитон, с широким медным поясом на бедрах и медным шлемом на голове, звонко ударяя в щит небольшим мечом. Вся пляска состоит из прыжков, и главное в ней — движения ног; танцоры выполняют изящные вращения, быстрые и частые повороты, обнаруживая столько же легкости, сколько силы» (Плутарх, «Нума», XIII).

Итак, кроме общих черт между танцами охотничьими и военными были и определенные различия. Исполнители военных плясок демонстрировали не только свое умение метко стрелять и владеть оружием, но и защищаться от врага, умение владеть щитом; в охотничьих щит не использовался.

Вполне возможно также, что именно в военных танцах, воспитывавших чувство солидарности, умение действовать синхронно и точно, подчиняясь единой тактике



ведения боя, впервые появились линии как осознанные построения, в которых танцующие двигались рядами (рис. 45) или держались за плечи, за пояса друг друга или за руки. В пиктографическом письме североамериканских индейцев «два человека с соединенными руками означают понятие „дружба“» (Равдоникас, 1947, с. 130).

По признакам тематики в древнейших своих формах мужские обрядовые танцы разделялись на тотемические, охотничьи, военные. Их темы были связаны с повседневными занятиями мужчин — охотой, рыбной ловлей, войной. В священных танцах рассказывались мифы о сотворении мира.

Тематика танцев в значительной мере определяла их пластику. Мужчина-охотник в обрядовых танцах, уподобляясь животному, копировал все его движения. Б. Дин и В. Кэрелл отмечали в танцах австралийцев кошачью грацию (Dean and Carell, 1956, p. 98). Эта же черта была свойственна пластике бушменов (Christensen, fig. 332; Breuil, 1956, pl. I, III, IV, VII, XI, XV) и, очевидно, многих других охотничьих племен.

К числу факторов, определяющих пластику танцев австралийцев, Б. Дин и В. Кэрелл относили их физические данные —

необычайно хорошо растянутые мускулы икр и ахиллова сухожилия, что позволяло им гораздо легче, чем белым, прыгать в присядку, не отрывая пяток от земли (Dean and Carell, 1956, p. 41). Это движение запечатлено на рис. 4. Вероятнее всего, умение австралийцев прыгать таким образом было достигнуто путем упорной тренировки с целью копирования движений какого-нибудь животного, возможно, кенгуру.

Однако, пожалуй, наибольшее место в лексике охотничьих, а позднее и военных танцев занимали высокие прыжки. Им нередко приписывалась магическая сила. Перед охотой на дюгоней папуасы прыгали через веревки (Landtmann, p. 340). Австралийцы перед инициациями подбрасывали юношей высоко в воздух, чтобы они лучше «росли» и «мужали» (Лисициан, с. 226, табл. С).

У земледельческих племен высота прыжков стала связываться с магией урожая. Племена хури на Новой Гвинее в честь бога Ни исполняли специальную церемонию. И. Бьерре описывает ее следующим образом: «На вершине соседнего холма появились двое ярко раскрашенных юношей, вооруженных луками и стрелами... Юноши начали танцевать. Танец состоял из необыкновенно ритмичных прыжков... Юноши достигли затоптанного огорода и неко-



торое время танцевали на нем, повторяя все те же грациозные прыжки. Это было очень похоже на балет. После этого «благословения» на земле снова можно было сажать таро» (Бьерре, 1967, с. 89).

Можно предположить, что стремительные прыжковые танцы с элементами акробатики и различными видами присядки исполнял мифический Минотавр (рис. 80; см. также: Evans, vol. IV, part II, fig. 448) с целью «затанцевать» стада и посевы и обеспечить их воспроизводство» (Богаевский, 1934а, с. 110). Возможно, близкие по значению экстатические прыжковые танцы исполняли два танцора, изображенные на стене древнейшего святилища раннеземледельческих племен Ближнего Востока, о которых сообщает Меллаарт (Mellaart, p. 12).

Начиная с неолита произошла семантическая трансформация древнейших фаллических танцев, известных нам по изображению «Колдуна» из пещеры Трех братьев (рис. 2). Племена хопи исполняли их с целью вызывания дождя (Sachs, 1937, pl. 6). При этом особое значение придавалось рисунку танца, имевшему форму замкнутого круга (подробнее об этом см. в разделе «Рисунки танца»).

Движения типа coitus стали исполняться также в чередовании

с прыжками и ударами ног в землю. Пример подобного танца приводит К. Закс у племен Бразилии (Sachs, 1937, p. 92). Танцы с сильными ударами ног в землю были известны и аборигенам Австралии. Б. Дин и В. Кэрелл отмечали, что мужчины врывались в землю ногами с каким-то особым ожесточением. От их стоп земля приходила в движение. Густые, клубящиеся облака пыли поднимались высоко в воздух, обволакивая танцоров со всех сторон. Мужчины верили, что таким образом они черпали из земли ее силу (Dean and Carell, 1956, p. 41). Возможно, в данном случае перед нами пример использования в мужских танцах приемов магии женских обрядовых танцев. С подобным явлением мы встретимся, рассматривая различные ритуальные позы.

С утверждением отцовско-родового строя аборигены Австралии ограничили участие женщин в их некогда чисто женском празднестве Кунапипи лишь заключительным актом церемониального совокупления. Торжественный ритуал возрождения жизни теперь на протяжении многих месяцев исполнялся мужчинами. Вот как описывает Д. Локвуд связанные с этим ритуалом танцы: «Пыль надвигается на танцоров, но... они не замечают ничего, кроме чувственного ритма, заставляющего их сердца биться от волнения, когда



вздрагивающая от ударов сильных ног земля зовет аборигенов обратно к Земле-матери и Змее-радуге, к женскому и мужскому созидательному началу, первобытным символам плодovitости и воспроизведения жизни» (Локвуд, с. 92).

В. Алфорд на основании достаточно обширного этнографического материала пришел к выводу, что у первобытных племен прыжки и удары ног в землю исполнялись с целью пробудить землю от зимней спячки (Alford, p. 205).

Р. Бснедикт объяснял смысл ударов ног в землю стремлением индейцев таким образом собрать в дождевые тучи все капельки воды, находящиеся в небе, и вызвать дождь (Benedict, p. 85).

Удары ног в землю, как отмечал Б. Мэсон, принадлежали к числу характерных движений в танцах индейцев (Mason, p. 9). Л. Г. Морган отмечал: «Для движения ног в индейской пляске характерно то, что каждое заканчивается сильным ударом пятки о землю...» (Винников, с. 183). Таким образом, мужские танцы, связанные с плодородием, были широко распространенным явлением. Они часто носили фаллический характер. Большое значение в них придавалось прыжкам, присядкам и ударам ног в землю.

На рис. 55 запечатлен общий танец индейцев Древней Мексики.

Здесь различие в пластике мужчин и женщин представлено со всей отчетливостью. Эти характерные отличия мужских и женских танцев отмечали многие исследователи. К. Закс писал, что первые чаще всего основаны на энергичных движениях вверх и вперед, в то время как в женских танцах отчетливо выражено притяжение к земле.

В подтверждение он приводит целый ряд примеров. У остяков (прежнее название хантов) Западной Сибири мужские танцы были построены на высоких легких прыжках, в женских — прыжков не было вовсе. Женщины танцевали, пружиня коленями, не отрываясь от земли. То же явление было характерно и для племени хопи: в то время, как мужчины высоко прыгали, женщины приподнимались только на полупальцы. В их танцах не было ни одного движения, в котором бы ноги заметно отделялись от земли. На острове Луайоте (Океания) женщины танцевали стоя на месте, словно вкопанные, двигая только руками и бедрами. У племени гереро (Юго-Западная Африка) мужчины прыгали, а женщины кланялись и трогали землю руками (Sachs, 1937, p. 32).

К. Закс объяснял это явление экстравертивным характером мужской природы и интравертивным характером женской (Sachs, 1937, p. 56—59). Однако уже во



Введении мы отметили, что оперирование исключительно методами психоанализа не способствует выявлению основных черт танца.

В формировании характерных особенностей мужских и женских

танцев ведущую роль играли не психические, а физические и физиологические отличия и сформировавшееся на их основе первичное разделение общественного труда на мужской и женский.



ГЛАВА IV

СЕМАНТИКА ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ МОТИВОВ ОБРЯДОВЫХ ТАНЦЕВ

1. Символика геометрических мотивов

Рассмотрев пластику женского танца, воплотившего в себе представления о магии женского тела, связь культа Великой Богини со змеями, животными, птицами, растительными силами природы, и пластику мужского танца, отразившую характерные черты поведения и повадок животных, темы охоты и войны, мы выявили в ней древние и более поздние явления и проследили процесс их развития.

Однако многое в пластике и композиции танца осталось еще неясным. Это и позы рук, подчеркнуто фиксировавшие различные геометрические фигуры, и рисунки танца.

Сравнив искусство охотничьих племен палеолита и племен неолита, нетрудно заметить, что изменяются не столько сюжеты, сколько стиль. В период развития земледелия тотемные представления были еще широко распространены. Однако характер их во многом изменился. Теперь люди уже осознавали, что они не находятся в родстве с животными, но тем догматичнее становилось их представление о предке-тотеме. Таинственная сила его приобрела самостоятельный смысл. Животные, птицы, растения становились священными (Равдоникас, 1947, с. 120). Их стали связывать с астральными и космическими божествами, почитание которых



определялось хозяйственным циклом полевых работ.

Большое значение приобретает магическая символика, отражающая сопричастность того или иного тотема к астральному или космическому божеству. Например, на керамике Средней Азии и Ирана, относящейся к IV—III тысячелетиям до н. э., козлы и бараны часто изображаются со спирально закрученными рогами (Массон, 1964, рис. 72). Характерно, что мотив спирали в рогах животных становится достаточно распространенным и устойчивым явлением. На петроглифах села Овюр Тувинской АССР, датированных скифским временем, рога козрогов изображены также закрученными спиралью (Вайнштейн, 1974, рис. 23, с. 32, 33), а спираль, как известно, была одним из соляных знаков.

На дне некоторых конических мис, относящихся к трипольской культуре, нанесены «фигуры рогатых животных, как бы несущихся в вихревом круговом полете... Туловища фантастических зверей иногда бывают оформлены точно так же, как и искривленные дождевые полосы...» (Рыбаков, № 2, с. 14). В этих изображениях олени и лоси, очевидно, связывались с обрядами вызывания дождя. И здесь большую роль играла символика. Посредством соляного знака они становились сопричастными к божеству плодородия.

Характерны обряды с участием Минотавра. В мифологии Минотавр часто был связан с Лабиринтом, изображавшимся в виде квадрата, круга, спирали или ломаной орнаментальной линии меандра (Лосев, с. 213) и обладавшим множественной семантикой. Как «один из самых древних символов хтонизма, фетишизма и самой архаической спутанности» (Лосев, с. 217—218) лабиринт уходит своими корнями в далекую эпоху материнско-родовой общины. По мнению В. Бибикиной, палеолитический орнамент в форме зигзага, меандра и ромбовидной сетки был подсказан узором на срезе бивня мамонта (Бибикова, с. 6—7).

Известны наскальные изображения лабиринта в Австралии, где он сочетается «с изображением следов животных, сцены охоты или пляшущих людей, как бы исполняющих обрядовый танец» (Кабо, 1972, с. 281).

С развитием абстрактного мышления сложные конфигурации прямых и ломаных линий осмысливаются как геометрические фигуры и воспроизводятся в рисунках танца.

Плутарх сообщает, что делосцы исполняли танец Журавля, в котором воспроизводили «запутанные ходы Лабиринта» (Плутарх, «Тесей», XXI). В данном случае Лабиринт²⁰ в определен-



ных своих значениях был связан с птицей — журавлем.

Человек начинает видеть магию не только в подражании природе, а и в воплощении внутреннего смысла и закономерностей ее таинственных явлений. Отсюда появление символов, передающих «в отдельном явлении... общие свойства» (Полевой, с. 12), и развитие условного стиля в искусстве. Как отмечает А. Михайлова, «главная функция условности связана с ее способностью доставлять возможность непосредственного чувственного освоения того, что в действительности не имеет единично-чувственного существования» (Михайлова, с. 245). В результате резко уменьшается количество жизнеподобных изображений.

Э. Гроссе объясняет это явление тем, что «ни земледелец, ни пастух не нуждаются для сохранения жизни в таком высоком развитии наблюдательности и ручной ловкости, почему у них эти способности отстают на второй план, а с ними и дар верной пластики» (Гроссе, с. 185).

Но в данном случае с Э. Гроссе трудно согласиться. «Ручная ловкость», если судить хотя бы по керамическим сосудам земледельцев, не только не уменьшилась, но скорее увеличилась. Утратив одно из ценнейших своих качеств — непосредственность восприятия, — искусство в то же время стало гораздо шире по тема-

тике и разнообразнее по формам. На сосудах земледельцев изображались не только отдельные фигуры и силуэты, а целые композиции, в геометрических схемах чувствуется ритмическая уравновешенность.

Изменившиеся формы мышления и эмоционального восприятия не могли не отразиться и в танце — в его лексике, композиции, семантике движений и поз.

2. Рисунки танца

Как можно было заметить на примере лабиринта, символические знаки воспроизводились в пластике танца. Поэтому необходимо выявить наиболее значимые и распространенные символы, установить их смысл, взаимосвязь и хореографическое воплощение.

Древнейшим и повсеместно распространенным символом является круг. На многих археологических памятниках в сопровождении кругов и других знаков изображались птицы. Яркие примеры подобных сюжетов дают писаницы Забайкалья (рис. 46; см. также: Окладников, Запорожская, 1969, табл. 1 [7], 10 [2], 13 [4], 51 [1], 69 [5, 6], 89, 95). У первобытного человека, наблюдавшего полет птиц высоко в небе, очевидно, возникала мысль об их связи с солнцем.

Австралийские женщины в танце птиц во время «полета»

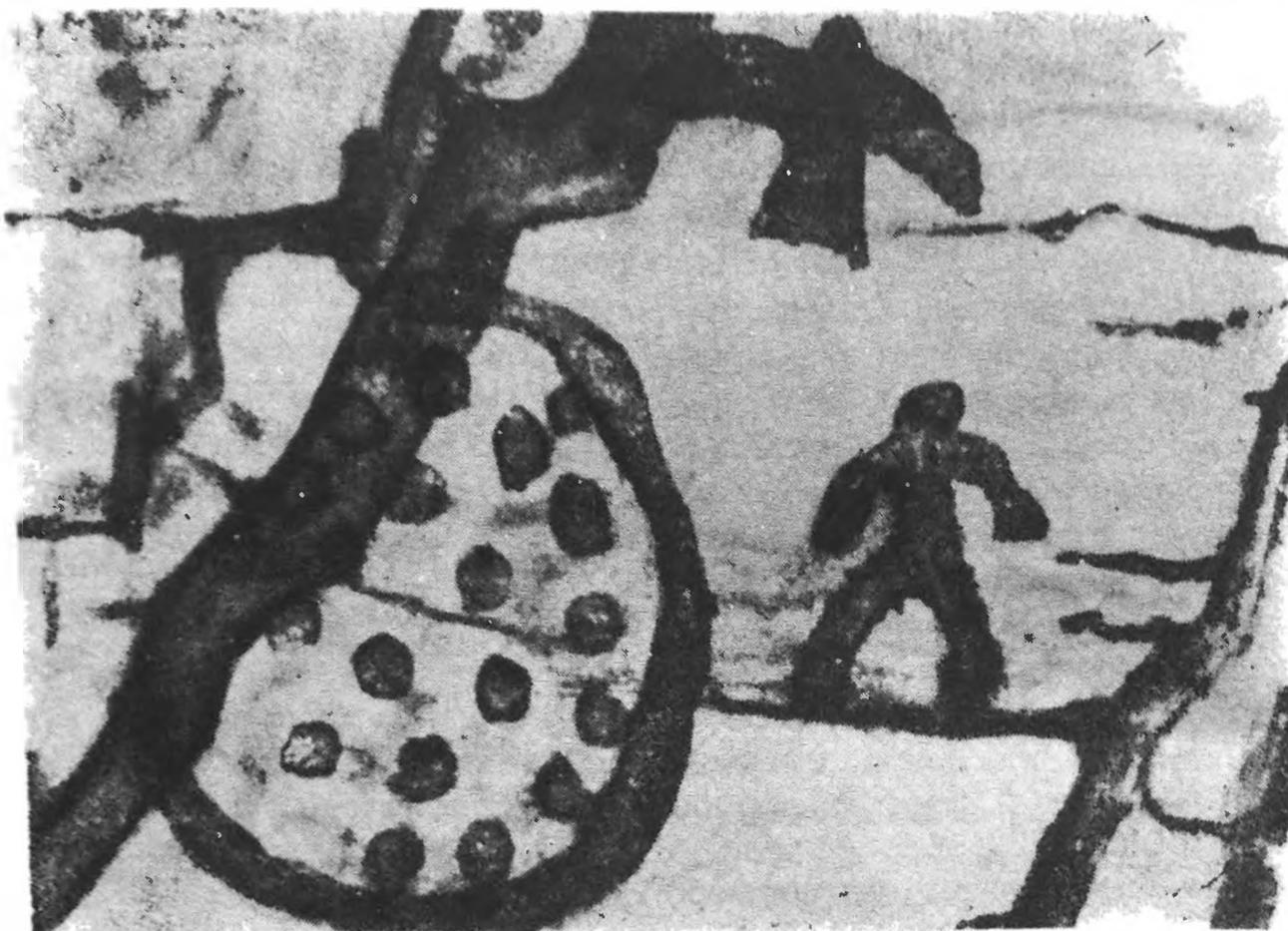


Рис. 46. Красочная писаница. Острая сопка

также описывали круг. Танец ястреба девушки исполняли парами лицом друг к другу. Пройдя по кругу, они затем вращались на месте. Этим танцам придавалось магическое значение. Они были посвящены любви — их цель заключалась в том, чтобы ускорить возвращение к девушкам их возлюбленных (Dean and Carell, 1956, p. 59).

Круговые пляски птиц исполнялись и якутами. Известен танец Журавля, в котором танцующие «приседали и прыгали влево по кругу». В танце каталык, «раскрыв

руки, участники ходили по кругу, подражая движениям стерха, имитируя его прыжки и полет» (Жорницкая, с. 53). Символическое значение придавалось кругу и в культуре животных. В круговых танцах эвенки почитали синкретический культ Солнца и зверя. В них изображались «вспугивание зверя», «погоня за божественным оленем». «Увидев» оленя, эвенки начинали гнать его, образовав в чуме круг и вращаясь по солнцу. Круг означал «облаву» (Василевич, с. 151—159). Магическое значение придавали кругу индейцы в



обрядовых плясках, связанных с культом Бизона и Солнца. В качестве примера приведем пляску племени Оглала тетон-дакотов. «Пляшущие, имитируя шаг бизонов, двигались вокруг бизоньего черепа, не сводя с него глаз. Исполнители пляски, по представлению Оглала, становились „людьми бизона“, в знак чего им давали по бизоньему хвосту. Люди называли их также „людьми солнца“» (Аверкиева, 1970, с. 151).

Таким образом, круг как символ Солнца отличался семантической многозначностью. С ним связывалась магия всеобщего плодородия, благополучия и даже охотничьей удачи.

Не менее древнее происхождение имеет культ Луны и связанные с ним обряды. Известно, что «человек верхнего палеолита имел уже понятие о семидневной неделе, как длительности одной из четырех фаз луны» (Шахнович, с. 83). Аборигены Австралии в честь луны ежемесячно исполняли корробори. «Луна считалась у древних блюстительницей деторождения» (Религии наименее культурных племен, с. 33). В числе рисунков, которыми женщины Австралии раскрашивали свое тело перед празднеством Йову-лу²¹, исполнявшимся ночью при луне, были концентрические круги, наносившиеся на плечи, грудь, а самые маленькие — на сгибы внутренней части руки. Эти круги

соединялись параллельными ровными линиями (Dean and Carell, 1956, p. 140). Но в своих танцах женщины Австралии не образовывали замкнутый круг. Двигаясь по кругу, каждая из них танцевала самостоятельно.

Пляски, в которых каждый исполнитель танцевал отдельно и в которых, однако, вырисовывалась форма круга, изображены на фресках Африки (рис. 47; см. также: Willcox, 1963, fig. 41A; Winkler, pl. XXIV, 3). На печати кольца из Сопаты (рис. 27), вращаясь по кругу, женщины фиксировали ритуальные позы.

Строго очерчивали фигуру круга в обрядовых плясках обеспечения урожая индейцы (рис. 48; см. также: Стингл, 1971, рис. 94). Круговые танцы исполнялись и с ритуальными сосудами в руках (Бибиков, 1953, рис. 55). Каждый участник описывал круг самостоятельно, придавая особое значение позам и жестам. Четкое движение по кругу характерно и для танцев, изображающих птиц и животных.

Однако наряду с танцами, в которых исполнители вращались по кругу, не касаясь руками друг друга, начиная с эпохи неолита все большее значение приобретают танцы, в которых графически подчеркнута очертание круга как

→





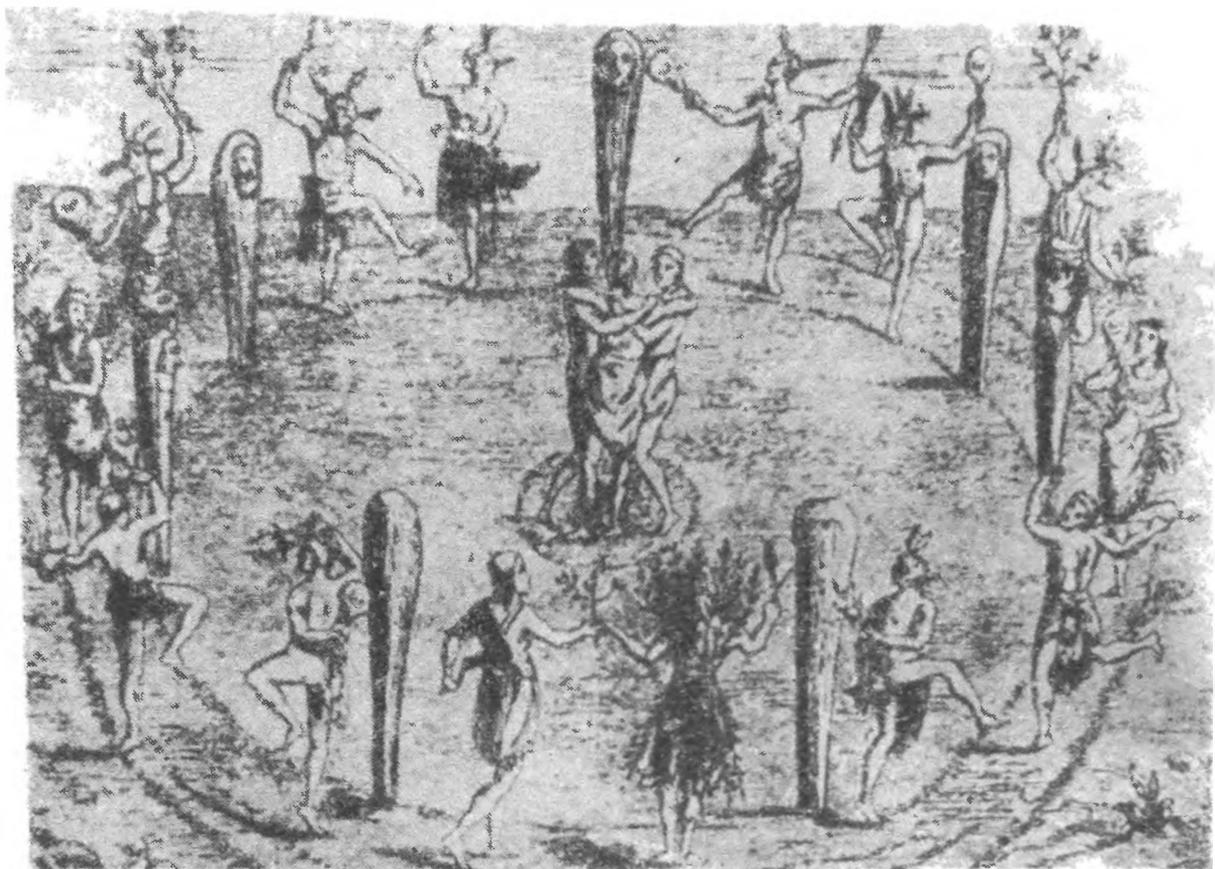


Рис. 48. Церемония обеспечения урожая у северо-восточных индейцев. Старинная гравюра

замкнутой фигуры. Такие танцы запечатлены на петроглифах Африки (Народы Африки, с. 61).

К северо-западу от Алма-Аты в Чу-Илийских горах (ущелье Тамгалы) обнаружены наскальные рисунки солнцеликих людей с круглыми головами, от которых «отходят во все стороны лучи, а внутри — точки, расположенные по кругу и одна в центре (общее число точек колеблется от 10 до 12). У некоторых голова нарисована в виде большого круга или двух кругов, вписанных друг в друга» (Максимова, с. 109). Ря-

дом с ними нарисованы человеческие фигурки в круговом танце (рис. 49). Выразительное изображение кругового танца обнаружено и в горах Чулак (Казахстан) (рис. 50).

Рисунки магических кругов обнаружены на Селенге (Забайкалье). Здесь они, в свою очередь, вписаны в круги из схематически изображенных человеческих фигурок (рис. 51). Можно предположить, что и на петроглифах Ангары (Окладников, 1966, табл. 88, 108 [2]) изображены круговые танцы.



Рис. 49. Петроглифы ущелья Тамгалы

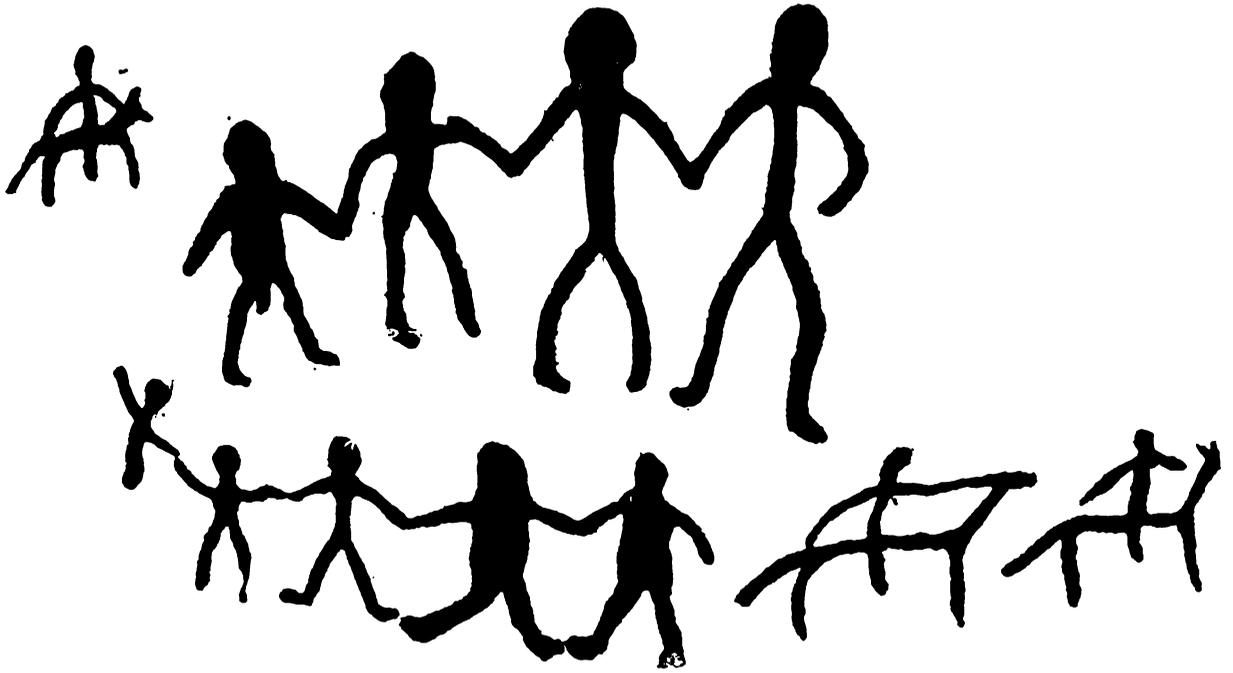


Рис. 50. Изображение кругового танца
на скалах Чулак

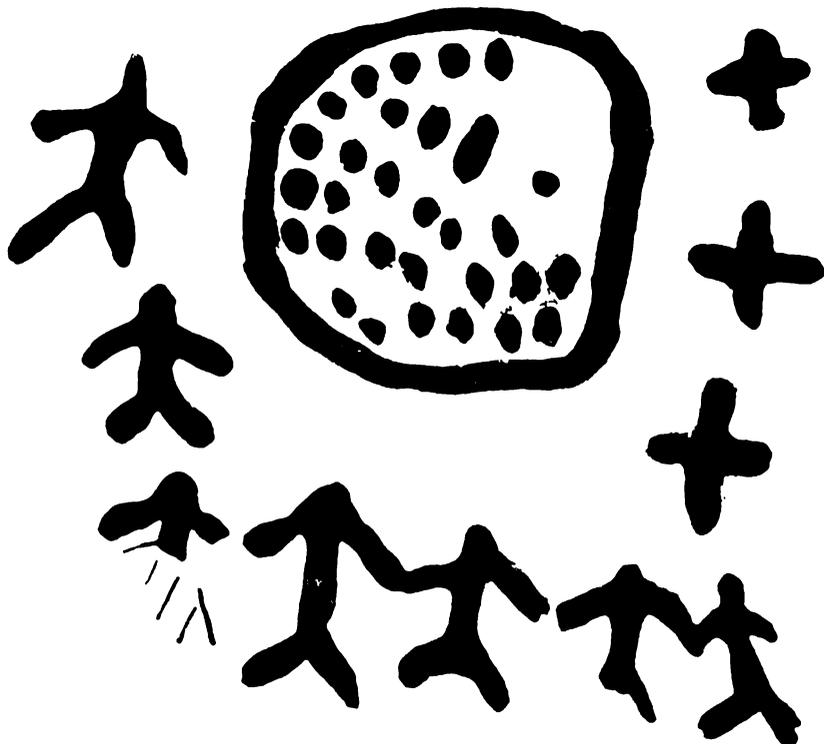


Рис. 51. Петроглифы Забайкалья

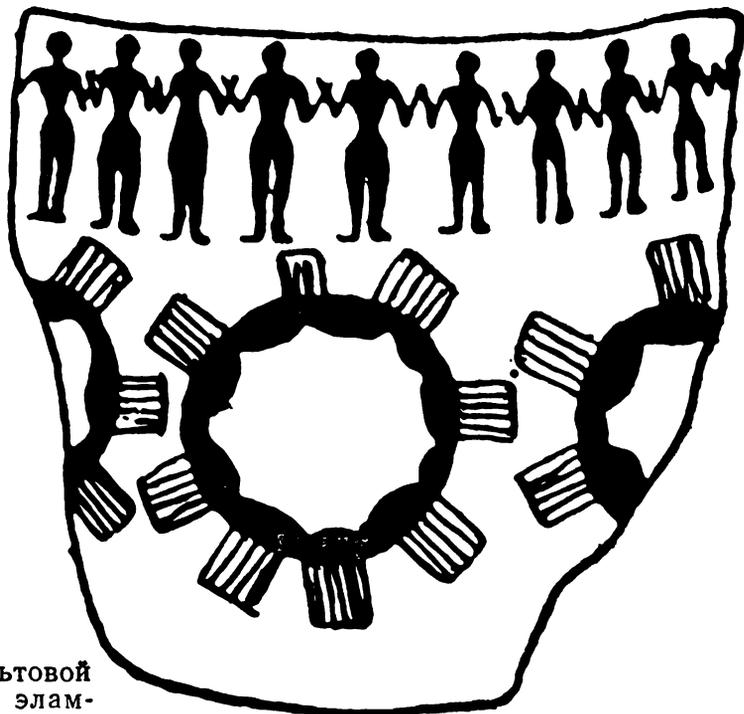


Рис. 52. Изображение культовой пляски на фрагменте расписной эламской керамики (Иран)

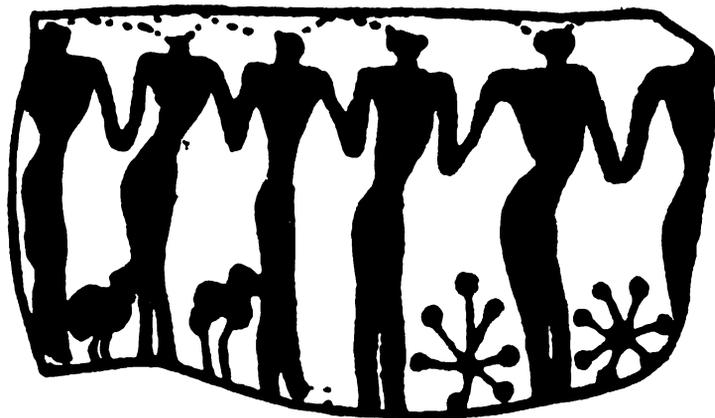
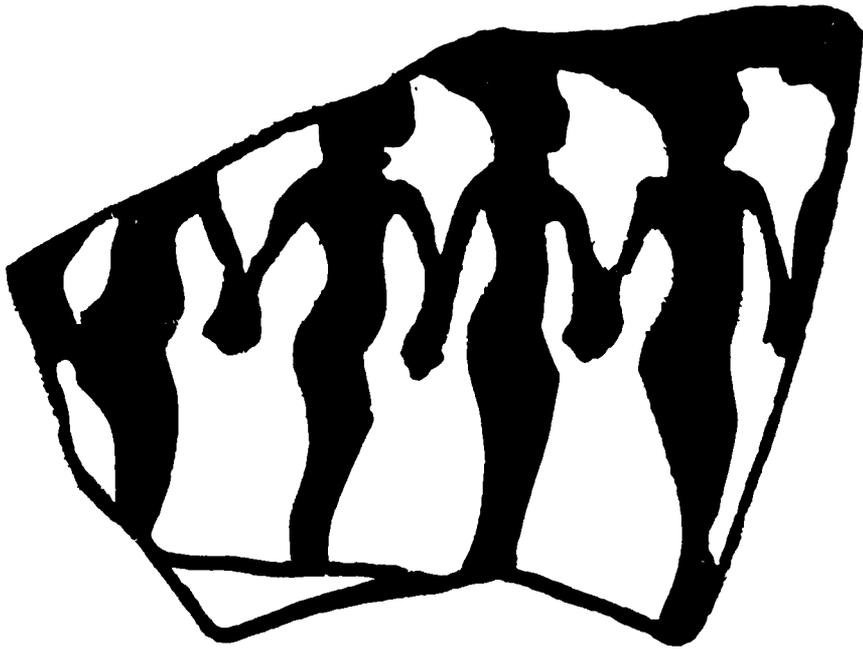


Рис. 53. Роспись сосуда из Сиалка (Иран)

А. Окладников справедливо заметил в этих схематических и курьезных фигурках неожиданную живость и разнообразие, изображение танца. Танцующие «переступают с ноги на ногу, неуклюже,

самозабвенно и увлеченно переваливаются с одной стороны на другую, и даже по-разному размахивая руками. Одним словом — танцуют! Такой танец существует и на самом деле. У всех таежных



а

племен формы его одни и те же. Это — бесконечный круговой танец, традиционный «ёхор» у бурят или «нэһирье» у эвенков. Переваживаясь с ноги на ногу, плотно взявшись за руки, танцоры кольцом могут бесконечно ходить по кругу... целыми часами, а то и ночами, всю ночь напролет от зари до зари!» (Окладников, 1966, с. 129—130).

Особое значение получают круговые танцы у земледельческих и скотоводческих племен. В них рельефно подчеркиваются соединения рук, образующие сложные и многозначные композиции. На сосудах Ирана, Месопотамии, Индии соединенные за кисти руки в одном случае опущены вниз, а в другом — приподняты до уровня плеч. Линии рук образуют мотив зигзага, который ассоциируется с геометри-

ческим орнаментом на ритуальных чашах (рис. 52—54). Симметрический и ритмический повтор угловых поз происходит в круговом танце. Солярные знаки нередко наносились на сосуды рядом с изображением танцующих фигурок (рис. 52, 53).

Различные формы соединения за кисти (руки, согнутые в локтях и поднятые вверх, вытянутые и опущенные вниз или расположенные на уровне плеч) были распространены у народов Древней Мексики (рис. 55, 56; см. также: Marti and Kurath, p. 190; Christensen, fig. 111).

В терракотовой группе из Ситии девушки описывают круг, держась за плечи друг друга (рис. 33). Пластическую композицию кругового танца составляют прямые линии сомкнутых на плечах рук. Древние ацтеки кольцо

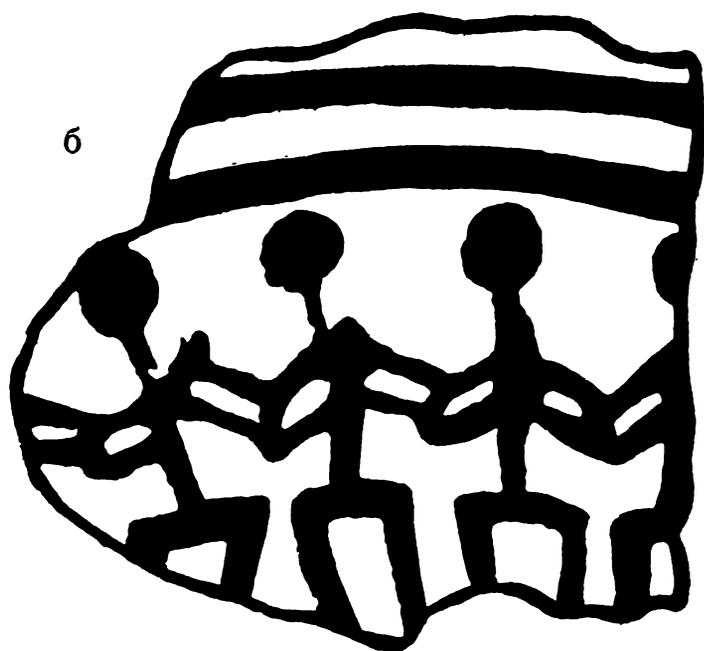


Рис. 54. Росписи керамики западной Азии и Индии: а — Чешме-Али; б — Навдатоли

танца замыкали руками, соединенными за спиной на уроне поясицы (рис. 57).

На черепке эламской керамики изображено оригинальное переплетение рук, образующих рогообразные позы (рис. 36). Индейцы племени хопи, держась за талию впереди стоящего танцовщика, исполняли в круг танец вызывания дождя (Sachs, 1937, pl. 6).

Соединения рук за кисти, поднятые до уровня плеч и выше или опущенные вниз, занимали значительное место и в танцах охотничьих племен (рис. 49—51; см. также: Окладников, 1966, табл. 108 [2]; Окладников, Запорожская, 1969, табл. 78 [4]; Диков, камень 1, рис. 2; Формозов, 1969, рис. 11; Народы Африки, с. 61). На петроглифах Ангары изображено соединение рук на

плечах (Окладников, 1966, табл. 85 [1]). В женском танце аборигенов Бразилии танцующие держат друг друга за плечи, скрестив руки за спиной (Sachs, 1937, pl. 5).

Наряду с танцами, стабильно фиксировавшими форму замкнутого круга, изображавшего Солнце или полную Луну, исполнялись и такие, в рисунках которых передавались различные фазы Луны. Так, племена аборигенов Колумбии воспроизводили в танце сегмент, который при постепенном увеличении числа исполнителей принимал форму круга. Процесс образования полной Луны изображали в танце и племена Новой Ирландии. Исполнители двигались вперед и назад таким образом, что круг постепенно раздвигался до самого края танцевальной площадки. Характерной особенностью



Рис. 55. Общий круговой танец. Древняя Мексика



Рис. 56. Круговой танец. Древняя Мексика



Рис. 57. Фаллический танец плодородия. Древняя Мексика.

танца Луны у племен Новой Гвинеи было вращение в противоположные стороны двух concentрических кругов (Sachs, 1937, p. 126—127).

Необходимо также отметить, что соединения рук не только фиксировали однажды заданные геометрические линии, но нередко воплощали определенный худо-

жественный образ. На рис. 54б, например, мы видим волнообразные движения.

Пластическая многосложность круговых танцев проявлялась и в том, что в них существенную роль продолжали играть движения бедер. Особенно четко они подчеркнуты на рисунках сосудов из Сиалка и Чешме-Али (рис. 53,



54a), а также на петроглифах Джаббарена (рис. 58). В качестве этнографического примера можно привести танец шиллуков (Судан), в котором женщины, «тесно прижавшись друг к другу, кружились с сильными движениями бедер вокруг барабанщицы, служащей центром круга» (Шурц, с. 557).

Круг как наиболее удобная форма массового танца был известен человеку уже в те далекие времена, когда он еще не выделял себя из окружающей природы и изображал на скалах в основном животных или звероподобные человеческие существа. С развитием абстрактного мышления круг осознается им как геометрическая фигура и наделяется астральными символическими значениями. С ним стала связываться магия плодородия, охотничьей удачи. Как заметила С. Лисициан, «построение в круг считалось оберегом от злых сил и „гарантией“ благополучного исхода обряда» (Лисициан, с. 399).

Вера в магию танцев была столь велика, что к ним прибегали при лечении больных. В качестве примера приведем танец, исполнявшийся племенами острова Целебес. Мужчины и женщины, надев на голову венки из священных красных цветов, держась за плечи впереди стоящего танцовщика и резко двигая корпусом вперед и назад, медленно вращались вокруг лежащего в центре

круга больного (Sachs, 1937, р. 63).

Иное значение круговых танцев и венков обнаружил Купер, путешествуя по Тибету. Однажды к нему привели молодую девушку. Другие девушки, бросая в них венки, стали танцевать вокруг него и своей подруги. Удовольствие, полученное путешественником от танца, исчезло, когда он узнал, что его таким образом женили. Описывая этот эпизод, Г. Шурц отмечал, что в данном случае «круговой танец символизировал брак и в то же время совершал его» (Шурц, с. 562).

Многие приведенные выше магические значения круговых танцев получили широкое распространение и проявили удивительную историческую устойчивость.

Однако круг не являлся единственной формой массовых плясок. Танец Луны на полуострове Газели (Меланезия) исполнялся в две или четыре линии (Sachs, 1937, р. 127). Как мы уже отмечали ранее, линии были широко распространенной формой исполнения военных танцев.

В танце воспроизводилась и такая сложная фигура, как лабиринт. В приведенном ранее танце Журавля, исполнявшемся на острове Делос, мерные движения то в одну, то в другую сторону как бы изображали запутанные ходы Лабиринта. Согласно Поллуксу, его «танцевали все вместе, один



Рис. 58. Фреска из Джаббарена

за другим, рядами, причем на обоих концах каждого ряда были свои вожаки» (Лосев, с. 215).

Наконец, приведем несколько строк из «Илиады» Гомера:

590

Юноши тут и цветущие девы,
желанные многим,

Пляшут, в хор круговидный
любезно сплетяся руками.

595

Пляшут они, и ногами
искусными то закружатся,

600

То разовьются и пляшут

рядами, одни за другими.

(Гомер, «Илиада», XVIII)

А. Лосев подчеркивает магическое значение танцев Минотавра и Лабиринта, «которые вытекают из убеждения людей в своем тождестве с жизнью неба и из стремления их помогать небу в его движениях и находить в этих последних также помощь и для себя». Ученый отмечает, что единство зооморфических и космических представлений «изобразалось в ритуально-танцевальных постановках наподобие множества других видов магической пляски,



известных нам из первобытной истории» (Лосев, с. 209).

В рисунках танцев изображались и движения ползущей змеи. Такие танцы исполняли ацтеки (во время Нового года и воинских церемоний), индейцы Панамы и племена Южной Африки.

В числе описанных рисунков танца круг всюду занимал ведущее место. Из спонтанно возникшей как наиболее удобной формы массового танца он становится символом Солнца и Луны, наделяется магическим значением. Имитация геометрической формы небесных тел привела к исполнению замкнутых круговых танцев с разнообразными видами соединения рук.

В свою очередь стремление выразить в танце движение Солнца и Луны и их семантическую многозначность определило воспроизведение круга как составной части сложной композиции, в которой каждая геометрическая фигура была наделена своим смыслом. В структурном строении таких танцев заметен изменившийся процесс повторения. Например, один круг повторяется в форме двух concentрических. Сложная конфигурация прямых и ломаных линий нашла свое воплощение в меандре.

Но даже самые сложные геометрические рисунки составляли лишь одну сторону танца. Большое значение имели в нем также

кинетический текст, семантика как отдельных движений, так и их комбинаций.

3. Ритуальные позы танца

Характерные особенности пластики неолита и более поздних эпох особенно ярко проявляются при сравнении их с пластикой палеолита. В палеолитическом искусстве руки женских фигурок обычно прижаты к телу. У многих женских изображений, начиная с неолита, руки в локтях отведены от корпуса (рис. 14ж-к; см. также: Бибиков, 1953, рис. 73).

В позах подчеркивались линии рук, расположенных на животе (Petrie Flinders, pl. IV) или на груди (Бибиков, 1953, рис. 75, 76; Prehistoric Art, fig. 47), ясно вычерчивающих фигуру треугольника²². Такие позы были достаточно разнообразны и широко распространены.

В статуэтках, изображениях на скалах и ритуальных предметах додинастического Египта (Petrie Flinders, pl. XLV; Winckler, pl. XXXI. I; Древний Восток, табл. 108 [4]), на фресках Тассилы (рис. 23; см. также: Breuil, 1952, fig. 109), в фигурках Древней Мексики (Marti and Kurath, fig. 9, 10, 12), в скульптурках и на рисунках керамических сосудов Индии (рис. 59; см. также: Щетенко, рис. 11 [23]), Молдавии (рис. 60б), на расписи скифского



Рис. 59. Статуэтка из древнего погребения Нилгири (Индия)



склепа в Крыму (рис. 61) треугольники вырисовывались в позах рук, расположенных на бедрах.

В ряде фигурок треугольник также отчетливо фиксируется в позах рук, поднятых к голове: рисунки на сосудах из Варваровки и Брынзень-Цыганки (рис. 60), скульптурки и рисунки на печатях Крита (Evans, vol. I, fig. 365; vol. IV, part II, fig. 597A[b]), наскальные рисунки Джаббарена (Breuil, 1952, fig. 87).

Говоря о ритуальных жестах и позах крито-микенской культуры, Б. Богаевский в числе наиболее значительных отметил позу руки, согнутой под острым углом и направленной вверх и вперед (Богаевский, 1926, с. 94). При этом следует заметить, что в одном изображении нередко сочетались различные виды треугольников. Такое явление характерно для женских фигурок, обнаруженных на территории Молдавии (рис. 60), Греции (рис. 62), Индии (рис. 59; см. также Щетенко, рис. 11 [23]). Очевидно, фиксация остроугольных поз была достаточно распространенной.

В женской статуэтке из Трои II треугольная поза рук на груди ассоциируется с большим треугольником на лобке (Dussaud, fig. 269). У трипольских фигурок треугольник часто наносился на нижнюю часть тела, живот и лобок (Маркевич, 1970, с. 64, рис. 15 [10, 13]); Кусургашева,

с. 70, рис. 16 [2]), а на женских изображениях додинастического Египта — между грудей (Petrie Flinders, p. 9). Приведенные примеры отчетливо доказывают связь треугольника с женским началом. Это явление имело, по всей видимости, широкое распространение.

Однако фигура треугольника, как и сам женский культ, отличалась множественной семантикой. В энеолитической культуре Средней Азии периода Намазга III в форме треугольных очертаний изображаются лучи солнца (Средняя Азия в эпоху камня и бронзы, с. 124). У индейцев хуичолей семантика треугольника определялась в зависимости от его места, цвета и т. д. На круглом ободке лицевой стороны щита он означал облако; изображенный красным цветом на кромке обратной стороны щита — кактус хикули²³, в центре обратной стороны щита — землю (Lumholtz, 1907, p. 37, 142, 147). И лучи солнца, и облака, и кактус, ассоциирующийся с растительными силами природы, и земля — все это в своих исходных моментах было связано с женским культом, а соответственно в той или иной степени и с культом плодородия.

Многозначность фигуры треугольника отразилась и в формах его изображения в ритуальных позах. Бесконечно длинные руки-змеи обвивают грудь, живот и бедра статуэтки из Пискокефало



(Греция). При этом правая рука очерчивает на груди четко выписанный треугольник (Виппер, рис. 23). Треугольные позы часто изображались округленными. К таким примерам относится статуэтка из Нилгири (рис. 59). Схожие очертания поз мы видим на рисунках сосудов трипольской культуры (рис. 60) и в наскальных изображениях Верхнего Египта (Winckler, pl. XXIII. 1).

На ритуальном сосуде додинастического Египта культуры Негада руки танцовщиц располо-

жены на темени (Baumgartel, pl. XI). Они словно описывают окружность солнечного диска. В позе исполнительниц чувствуется одновременно и подражание изображенным на той же чаше ветвям деревьев, также раскинувшимся в форме диска. Подобную позу мы видим и на рис. 63.

На сосуде из Былтени (Румыния) женская фигурка изображена в «пространстве», заполненном «прямыми и косыми потоками дождя...» (Рыбаков, № 2, с. 24, рис. 37 [1—2]). Линии рук па-



Рис. 60. Рисунки на сосудах трипольской культуры: а — из Варваровки 15; б — из Брынзень-Цыганки

раллельны изображенным на сосуде дождевым потокам.

Сходные принципы композиционного решения рисунков мы находим и на сосудах из Кошиловиц (рис. 29), Варваровки и Брынзень-Цыганки (рис. 60). На последнем из них кроме «дождевых потоков» над головами женских фигурок изображены змеи. Все это позволяет предполагать, что на сосудах изображен танец заклинания дождя.

Приблизительный характер исполнения танца можно выявить,

сопоставив эти фигурки с рисунками на сосуде из Траяна (Румыния) (Думитреску, 1960а, с. 33, рис. 1), на стенной росписи склепа в Неаполе Скифском (рис. 61) и обратившись к ритуальным танцам полинезийцев, фиксировавших треугольные позы (рис. 64).

Фигурка на сосуде из Траяна изображена в небольшом плие со слегка наклоненной головой. На скифской стенной росписи отчетливо переданы колебательные движения бедрами и головой, а



Рис. 61. Роспись скифского склепа (Крым)

также треугольник, зафиксированный положением рук.

Таким образом, можно предположить, что в танцах заклинания дождя и магии плодородия, исполнявшихся, очевидно, молодыми девушками, ведущую роль играли треугольные позы, сопровождавшиеся плие, колебательными движениями бедер и головы.

Наряду с замкнутой тре-

угольной позой широкое распространение имели открытые остроугольные положения рук, семантика которых была, вероятно, близка треугольным (рис. 27, 30а, 62д-ж; см. также: Evans, vol. IV, part II, fig. 597A, 917; Breuil, 1952, fig. 65, 109, 141; Щетенко, рис. 11 [23, 29]; Лот, рис. 15; Archey, fig. 157).

Но ритуальные позы не огра-

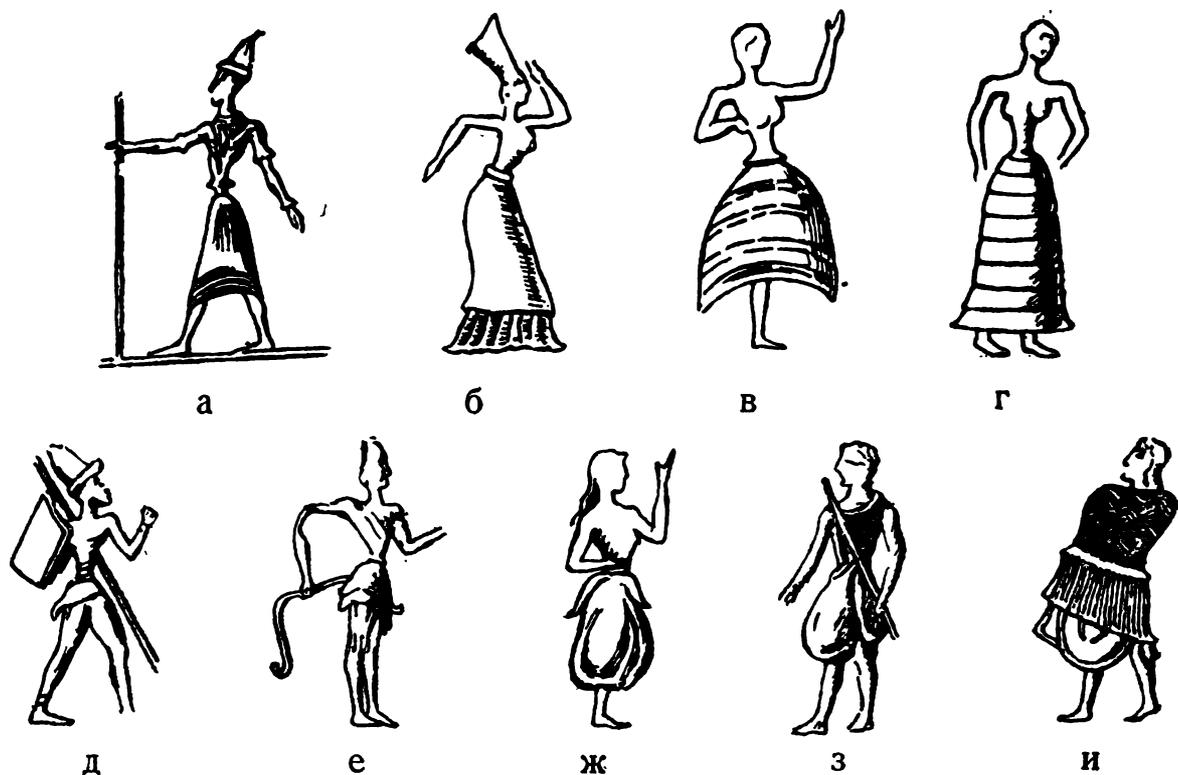


Рис. 62. Фигурки из различных местонахождений: а, д — Кнос; в, ж, з — Закро; б, г, е, и — Агна-Триада

ничивались только остроугольными вариантами. Они включали большое число прямоугольных и тупоугольных поз.

В статуэтке неолитической культуры Моравии руки, согнутые в локтях, подняты вверх и широко отведены в стороны (Prehistoric Art, fig. 53). Подобные положения рук характерны и для культовых скульптурок, найденных на территории Румынии (Dumitrescu, 1974, fig. 199 [1], 250) и Крита (рис. 65; см. также: Пендлбери, фото 88; Evans, vol. II, part I, fig. 193; vol. IV, part I, fig. 15, 110; Dussaud, fig. 289). С поднятыми вверх и широко отведенными в стороны руками изоб-

ражена женская фигурка на налесте сосуда из поселения Траян, найденного «в яме, предназначенной для ритуальных целей» (Думитреску, 1960, с. 38).

Нередко фиксировались позы рук, опущенных вниз под прямым углом, например в антропоморфных и женских изображениях Кара-Деле (Средняя Азия в эпоху камня и бронзы, табл. VII [4]; Массон, 1964, рис. 79 [4, 5]), додинастического Египта (Petrie Flinders, pl. 14), Полинезии (Wingert, pl. 90). В форме прямоугольника располагались руки под грудью (рис. 146, г, е; см. также: Birket-Smith, pl. 37, left).

Угловые позы рук изображе-



Рис. 63. Роспись сосуда додинастического Египта

ны также в наскальных рисунках Джаббарена (Breuil, 1952, fig. 87), на петроглифах Тувы гунно-сарматского времени (рис. 66, 67 — фото С. Вайнштейна).

Сопоставление ритуальных поз с изображенными рядом с ними символами указывает на многообразие их семантики. Руки женских фигурок из домашнего святилища Крита (Evans, vol. IV, part I, fig. 110) обвивают змеи, которые, как отмечалось выше, были связаны с магией заклинания дождя. Ладони так называе-

мой «покровительницы воды» в «Доме источника» (рис. 65), обнаруженной Эвансом в Кноссе, покрыты следами ударов, нанесенных каким-то острым предметом. А. Эванс увидел в них «стигматы» ритуального значения (Evans, vol. II, part I, p. 129). Особую подчеркнутость кистей рук в женских изображениях отмечала и Х. Думитреску (Думитреску, 1960а, с. 33, 40). На это же обратил внимание и Б. Богаевский, который даже предложил формулу «женщина—рука» или



Рис. 64. Танец жителей Порапора

«женщина—рука—вода» (Богаевский, 1930, с. 171).

Ритуальные позы, заканчивающиеся специально подчеркнутыми кистями, имели, очевидно, и другое значение. Сопоставив две неолитические статуэтки из Моравии с преувеличенно огромными кистями рук (рис. 68; см. также: Prehistoric Art, fig. 53), можно представить движение рук снизу вверх до позы, фиксирующей прямой угол. Вероятно, подобное движение исполняли и индейские женщины в пляске Тюксуит. Прижав плотно к корпусу локти, они протягивали руки вперед ладонями вверх. В такой же позе женщины двигались, подпрыгивая

вокруг костра. На каждом втором шаге они слегка возводили руки вверх, словно стараясь что-то приподнять с земли (Boas, 1897, p. 487). Можно предположить, что в этом движении, заканчивающемся углубленной позой, женщины пытались взять у земли ее плодоносящую силу.

Но этим не исчерпывается значение ни данного жеста, ни завершающей его позы. На дне сосуда из поселения Вучедол (Югославия) изображена танцующая женская фигурка. Руки ее «согнуты в локтях и подняты кверху в типичной позе орантов». Фигурка вписана «в круг, на окружности которого различаются

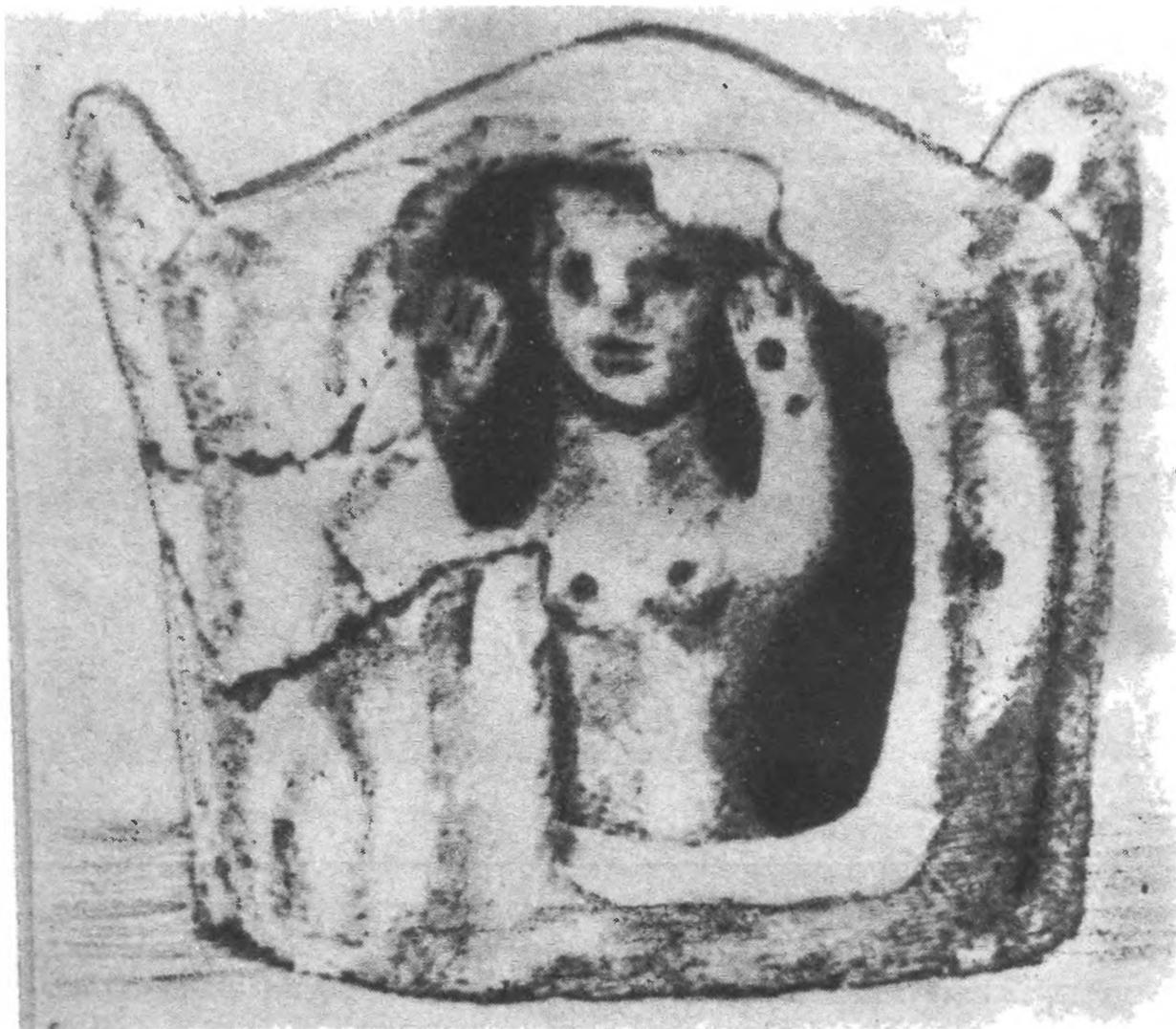


Рис. 65. «Покровительница воды» в «Доме источника»

небольшие точки и линии в виде коротких лучей» (Думитреску, 1960а, с. 46). По мнению Р. Шмидта, круглая рамка, которой обведено изображение, является «солнечным символом северного происхождения» (Думитреску, 1960а, с. 46). Обращает на себя внимание взаимосвязь линий рук и изображенных рядом коротких лучей солнца. Можно

предположить, что одна и та же поза служила символом заклинания дождя и воспроизводила солярный знак.

Те же значения, очевидно, распространялись и на жесты ритуальных танцев. Папуасы Новой Гвинеи перед посадкой таро исполняли танец, во время которого они бегали по огороду с простертыми к солнцу руками и делали



Рис. 66. Наскальные изображения
СЫЫН-ЧЮРЕК (Тува)

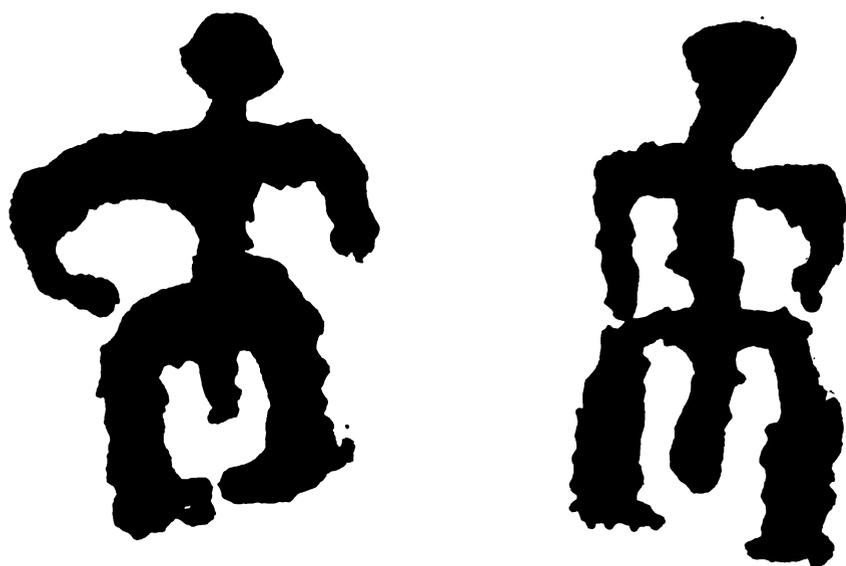


Рис. 67. Наскальные изображения
СЫЫН-ЧЮРЕК



Рис. 68. Женская скульптура (Моравия)



Рис. 69. Фракийская монета VI—V вв. до н. э.

«такие движения, как будто хотели взять у солнца его силу и передать ее вновь посаженному таро» (Бьерре, 1967, с. 89). Ритуальные позы и жесты, обращенные к Солнцу и Земле, составляли основу танцев плодородия. Нередко они фиксировались одновременно (рис. 69).

Одновременное фиксирование противоположных поз имело, очевидно, и другое значение — стремление выразить одно и то же явление в его противоположности. У майя, например, бог смерти и бог маиса изображались в одних и тех же позах, но позы эти фиксировались разными руками (Martí and Kurath, p. 118).

В культ солнца, растительных сил природы органично вплетал-

ся и культ животных. Рассматривая женские ритуальные танцы первобытных земледельцев и скотоводов, мы уже высказали предположение, что руки, поднятые вверх и зеркально опущенные вниз, могли означать рога. В обрядах скотоводов этим позам придавалось особое значение. На скалах Африки мы встречаем «адорантов», нарисованных поверх или рядом с животными. Их руки фиксируют разнообразные угловатые и округлые фигуры (рис. 37; см. также: Winckler, pl. XV, 2; Breuil, 1952, fig. 52).

Рассматривая скульптурные и наскальные изображения, рисунки на печатях и сосудах, нетрудно заметить, что танцы с символическими позами исполняли не только женщины, но и мужчины



Рис. 70. Скульптурки Древней Мексики

(рис. 67, 70; см. также: Evans, vol. I, fig. 93a, 501; vol. IV, part II, fig. 391, 393, 596; Breuil, 1952, fig. 68, 75, 100, 104). Б. Богаевский заметил, что у женщин руки на груди понятны: «...женщина подчеркивает свои плодородные силы как великой питательницы... Мужские статуэтки представляют адорантов, которые делают подражательные женские

движения, как бы уподобляя себя всемогущей женской богине и отдавая ей себя во власть. ...В момент совершения культового жеста мужчина должен чувствовать себя перевоплощающимся в женщину и меняющим свой пол... Мужчина обеспечивал себе в культовом женском состоянии длительную охрану богини, или же посвящал себя ей как мужеско-



Рис. 71. Танец корибантов

женский образ в благодарность за оказанное ему богиней благодеяние» (Богаевский, 1930, с. 177).

Этнографическим примером овладения мужчинами ритуальными позами женского танца может служить фрагмент из полинезийского танца, запечатленного на рис. 64, в котором две длинные шеренги мужчин, одетых в юбки, сосредоточенно копируют фиксируемые стоящей в центре женщиной треугольные позы. Вполне вероятно, что в развитой форме это явление продолжало сохраняться и в Древней Греции в танцах корибантов, служителей Великой Матери богов Кибелы (рис. 71)²⁴.

С утверждением отцовско-родового строя наблюдается и обратное явление. Г. Райт писал, что у бразильских индейцев племени камайюра на второй день праздника танца танга-танга к мужчинам «присоединились жены, и этот изнурительный танец про-

должался без перерыва. Каждая женщина танцевала рядом с мужчиной, положив руку ему на плечо и повторяя за ним все прыжки и ритуальные фигуры танца» (Райт, 1971, с. 83).

Поэтому, говоря о различиях в пластике мужских и женских танцев, нельзя не помнить и о постоянном взаимопроникновении их пластических интонаций.

Начиная с эпохи позднего неолита и бронзы ритуальные позы получают широкое распространение и у охотничьих племен. Мы встречаем их на петроглифах Онежского озера (рис. 72—74), Залавруги (Карелия) (Савватеев, 1970, рис. 25, 105), Ангары (рис. 75; см. также: Окладников, 1966, табл. 63 [1], 94, 154, 174), Забайкалья (Окладников, Запорожская, 1969, табл. 9 [10], 63, 65, 66 [4]), Чукотки (Диков, камень I, рис. 7; камень IV, рис. 44; камень VI, рис. 70), Казахстана

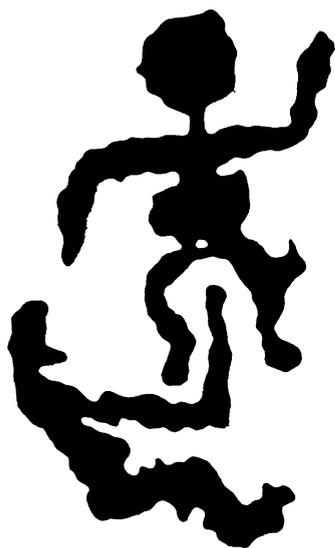


Рис. 72. Петроглифы Онежского озера



Рис. 73. Петроглифы Онежского озера

Рис. 74. Петроглифы Онежского озера

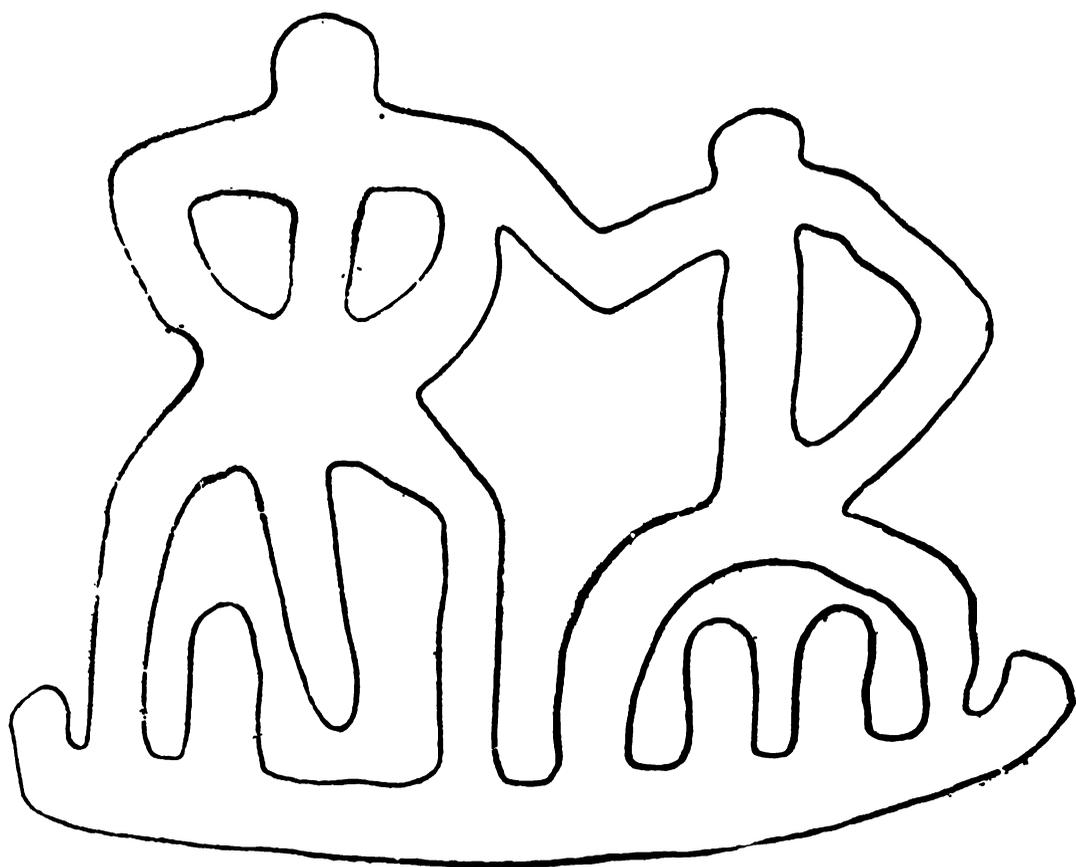


Рис. 75. Петроглифы Ангары (Свирск)

(рис. 76). Большая часть этих поз принадлежит антропоморфным существам без ярко выраженных признаков пола. И только в парных изображениях с подчеркнута мужскими адекватными фигурками можно предположить, что рядом нарисованы именно женщины (рис. 75).

На петроглифах Селендумы (Забайкалье) поза рук танцующего мифического существа образует угол. Кисти приподняты на уровне лица. Линии рук одновременно читаются как фрагменты изображенных тут же ромбов и косых крестов (Окладников, Запорож-

ская, 1969, табл. 63), что подчеркивает их магическое значение. С треугольной позой рук изображен солнцеликий человек из ущелья Тамгалы (рис. 76). На другом рисунке в этом же ущелье человеческие фигуры рядом с солнцеликими людьми фиксируют в танце различные виды угловых поз (рис. 49).

На гетканской писанице (Верхнее Приамурье), относящейся к позднему неолиту, прямоугольная поза рук, опущенных вниз, читается как зеркальное отражение или обратная поза чуть выше и параллельно к ней изоб-



Рис. 76. Петроглифы ущелья Тамгалы



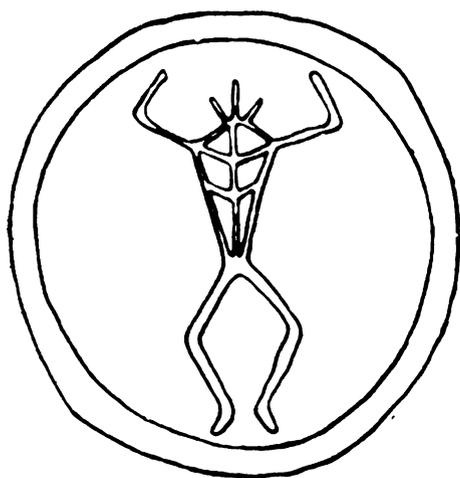
раженному солярному знаку с рогами оленя (Мазин, табл. 5 [19, 5]). Гетканская писаница интересна и тем, что здесь представлены разные виды ритуальных поз, как бы сменяющих друг друга в обрядовом танце. Вышеописанную позу рук сменяют руки, вскинутые вверх в адорации, раскрытые в стороны и как бы переходящие в змеевидные движения всей верхней части корпуса (Мазин, табл. 5 [19, 16, 12]). В правом верхнем углу писаницы руки, вытянутые в стороны и резко опущенные кистями вниз, сменяет поза летящей птицы, за которой следует комбинированное положение рук — одна остро вытянута в сторону, другая столь же остро простерта вверх, образуя по отношению к первой прямой угол (Мазин, табл. 5 [2, 3, 4]).

В искусстве охотничьих племен, начиная с эпохи неолита, мы встречаемся и с другими явлениями, известными нам по антропоморфным изображениям земледельцев. К ним относятся позы, заканчивающиеся змеевидными и птичьими кистями (Савватеев, 1970, рис. 25). Очевидно, в подобной условной манере исполнялись и соответствующие танцы. На петроглифах Залавруги рядом со стаей птиц изображена человеческая фигура, линия рук которой имитирует голову птицы (Савватеев, 1970, рис. 42 [28, 34—48]). Ритуальным жестом вождя племе-

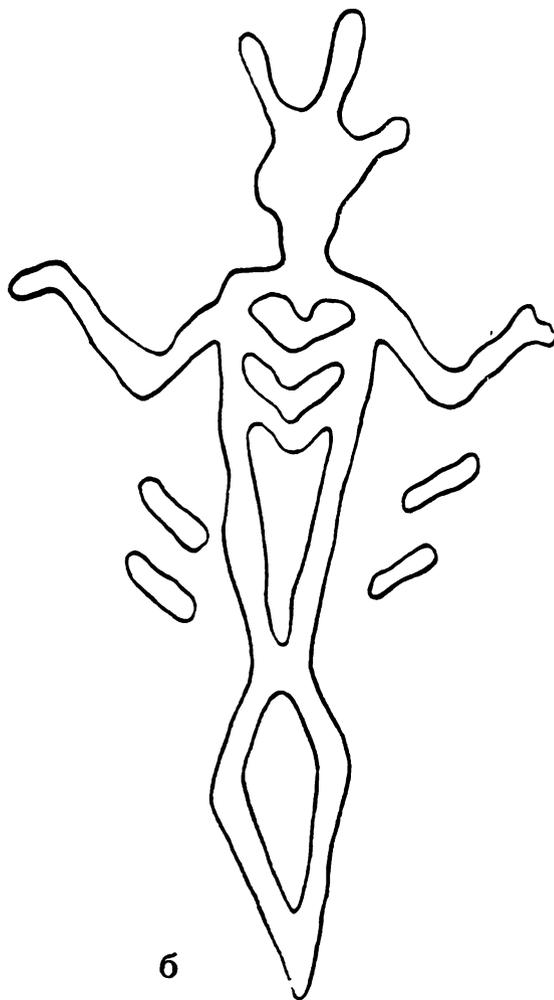
ни квакиутл была плотно сомкнутая кисть в виде птичьего клюва (Boas, 1897, pl. 19). Неолитические племена, населявшие Забайкалье, оставили на писаницах многочисленные изображения танцев человеко-птиц. По многим из них можно проследить изображение процесса постепенного уподобления человека птице, трансформацию его пластики (рис. 46, 51; см. также: Окладников, Запорожская, 1969, табл. 66 [4], 69, 89, 95).

О высоком искусстве перевоплощения в птиц свидетельствуют этнографические материалы. В числе умелых исполнителей таких танцев были шаманы (Вайнштейн, 1961, с. 189). В получеловеческих полуптичьих фигурках, изображенных на скалах, часто подчеркивалась угловатая и округленная поза (рис. 46; см. также: Окладников, Запорожская, 1969, табл. 59 [1], 69, 71, 75, 80 [1, 2, 3], 95; Winckler, pl. XXXI. 2).

В высокогорном Дагестане обнаружено «около 20 рисунков козлов, „хвостатых“ людей с поднятыми вверх руками и „пляшущих человечков“ в рогатых масках» (Котович, с. 98). С поднятыми вверх руками изображены мифические существа и схематические фигурки на петроглифах Карелии (Савватеев, 1970, рис. 25) и Ангары (рис. 77; см. также: Окладников, 1966, рис. 43, табл. 174). На писанице у р. Бе-



а



б

Рис. 77. Изображения шаманов на писаницах: а — у р. Белой; б — у Большекадинских порогов

лой (Сибирь) человеческая фигурка в позе адорации вписана в круг (рис. 77а). На скалах Онежского озера (рис. 18) изображена женщина, исполняющая динамичный танец вращательного характера, в котором особое значение придавалось позе поднятых вверх рук. Значительное место занимали другие положения рук, в частности опущенных вниз, а также одновременное сочетание обеих этих поз. Нередко фигурки в таких позах изображались рядом с солярными знаками и рисунками жи-

вотных и птиц (рис. 74; см. также: Савватеев, 1970, рис. 105, 108 [12, 21]; Окладников, 1966, табл. 154; Окладников, Запорожская, 1969, табл. 63, 88 [6, 7], 93 [8]; Черников, рис. 10).

Подобные явления мы уже отмечали у земледельческих и скотоводческих племен в обрядовых танцах, связанных с культом Солнца и животных. Сопоставив все приведенные примеры, можно предположить, что и у охотничьих племен разнообразные округленные и угловатые позы получили



широкое распространение. В качестве примера могут служить ритуальные танцы племен северо-западной части Северной Территории (Австралия), исполнявшиеся во время специальной танцевальной церемонии Уонгга²⁵. Свидетелями такой пляски были Б. Дин и В. Кэрелл. Гилиган (так звали лучшего танцора племени) танцевал руками. Он описывал ими в воздухе круги, словно молча творил молитву. Расслабив кисти, он скрестил руки и поднял их вверх, забавно лаская ими щеки. Затем он вновь стал описывать руками постепенно расширяющиеся круги. Наконец, в любопытных симметрических движениях обе руки его соединились в легкой арке над головой, ладони были обращены внутрь. Арка слегка сдвигалась вправо, в то время как голова поворачивалась влево. Движения рук Гилигана постоянно составляли контрапункт положениям его тела. Наконец он остановился, перенес тяжесть на левое бедро. Настроение танца резко изменилось. Гилиган зафиксировал углообразные положения рук, так что его кисти почти касались бедер, и стал энергично двигать руками вверх и вниз, одновременно изо всех сил топая ногами (Dean and Carell, 1956, p. 33).

В развитых обрядовых танцах их многозначность отражалась и в позах (имевших нередко форму ломаных линий), в

которых каждая часть руки от предплечья до кисти вела свой пластический мотив (рис. 78).

Нередко в танце одновременно фиксировались различные виды остроугольных, прямоугольных и тупоугольных поз (рис. 62б, в, е, ж; 71, 78, 79; см. также: Breuil, 1952, fig. 103). При этом разнообразные угловые фигуры фиксировались не только руками, но и ногами (рис. 49). С этим же явлением мы встречаемся на рисунках Джаббарена (Breuil, 1952, fig. 30, 60, 97), в изображениях танцующих шаманов Сибири (рис. 77), Минотавра (рис. 80).

Пляски, подчеркнуто фиксировавшие разнообразные угловые позы, были характерны и для индейцев Северной и Южной Америки. На старинных гравюрах и рисунках (рис. 48; см. также: Стингл, 1971, рис. 94; Фробениус, рис. 274) мы встречаемся с этим явлением во время церемонии обеспечения урожая. Когда танец вызывания дождя, хорошей погоды или благословения урожая становится бурным и стремительным, индейцы арауканы (Чили) «прыгают, образуя ногами прямой угол» (Лайола, с. 199).

Б. Мэсон отмечал угловые позы в числе отличительных особенностей плясок индейцев. В любом движении танца обязательно фиксировался угол. Если на мгновение вытягивались ноги, тут же под углом поворачивались ступни.

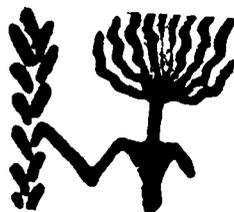


Рис. 78. Скульптура Древней Мексики





Рис. 80. Изображение Минотавра и быкоголового существа на печати из Карнака



Если выпрямлялось тело, особую угóльную позу принимали руки. В поднятой вверх руке обязательно сгибался локоть. Корпус в танце также очерчивал ломаную линию. Все угóльные позы индейцы исполняли так, словно в них была заключена особая сила (Mason, p. 41—42).

Таким образом, у самых различных племен мира на протяжении довольно длительного исторического периода угóльным и округлым позам придавалось особое магическое значение. Несмотря на поразительную пестроту и разнообразие форм, они чаще всего символизировали женское начало, астральные и солярные знаки. В обрядах синкретического культа плодородия они составляли один из основных компонентов танцевальной лексики.

4. Танцы с символическими предметами

Помимо поз и жестов значительное место в обрядовых танцах занимали символические предметы, чаще всего круглой формы. С такими предметами в руках изображены антропоморфные фигурки на петроглифах Забайкалья и Чукотки (Окладников, Запорожская, 1969, табл. 9 [10]; Диков, рис. 46), «дьяволята» на скалах Джаббарена (рис. 81). На одной из плит ущелья Тамгалы изображено три человека, одетых

в шкуры животных... с бубнами в руках» (Максимова, с. 109, рис. 32). Известно, что форма шаманского бубна служила символом Вселенной (Окладников, 1966, с. 138). С круглыми предметами в руках исполняли свои обряды священнослужители Древней Мексики (Marti and Kurath, p. 117, fig. 100). Возможно, и в женских танцах Цейлона (Zoete, p. 80) бубны служили не только инструментами, сопровождавшими танец, но и астральными символами.

У североамериканских индейцев «важное значение в обрядности пляски солнца имел своеобразный венок, сплетавшийся у понка из шалфея, а у кроу из ивовых веток. По-видимому, этот венок символизировал солнце, о чем говорит и тот факт, что кроу в центре венка укрепляли куклу — „лицо солнца“» (Аверкиева, 1970, с. 153).

Традиции исполнения танцев с символическими предметами круглой формы продолжали сохраняться и в более развитых обществах. Пляшущие фигурки с двумя круглыми предметами — либо дисками, либо венками — изображены на рисунках древних гробниц, найденных на юге нашей страны (Ростовцев, с. 427). С венками в руках танцевали ведущий и замыкающий в древнегреческом хороводе Геранос (Журавль) (Худеков, с. 220).

Широко распространенные сре-



Рис. 81. Петроглифы Джаббарена

ди земледельческих племен танцы с ритуальными чашами запечатлены на антропоморфных сосудах древнеземледельческих культур Европы (Бибииков, 1953, рис. 55). Об их ритуальном значении свидетельствуют сохранившиеся внутри них следы огня (Бибииков, 1953, с. 140). Очевидно, они использовались в обрядах, связанных с культом Солнца. На то же значение указывает и число фигурок, поддерживающих чашу. На подставке сосуда из Фрумушики (Румыния) их шесть, что соответствует шести спицам так называемого «колеса Юпитера» — знака Солнца. На других подставках изображены три или четыре жен-

ских фигурки. Эти числа также имели магическое значение.

Но сосуды на антропоморфных подставках были, по всей видимости, одновременно связаны и с заклинанием дождя. На некоторых из них изображены женские груди, не относящиеся к фигуркам, поддерживающим чашу, «что ведет нас к архаическому ряду понятий: великое женское божество — молоко — дождь (небесная вода)» (Рыбаков, № 1, с. 26). Очевидно, мотивы, связанные с вызыванием дождя, нашли отражение в африканской статуэтке, запечатлевшей женщину с чашей на голове, которая кистями рук поддерживает груди (рис. 82).



Рис 82. Женская статуэтка (Африка)



С чашей на голове изображены и фигурки из Луки-Врублевецкой (Бибииков, 1953, рис. 55а) и Гумельницы (Румыния) (Dumitrescu, 1974, fig. 252). Так еще вплоть до настоящего времени танцуют многие племена Африки.

В глиняной статуэтке из Бордеша (Югославия) запечатлена сидящая женская фигурка, которая держит чашу на коленях (Монгайт, с. 225, рис. Д).

Мы можем только предполагать, какова была пластика танцев с ритуальными сосудами. Но, несомненно, в них особое значение придавалось движениям рук вверх к Солнцу и Небу — источникам тепла и влаги. На подставках, подобных найденной в Фрумушике, видимо, запечатлен танец, который исполнялся стоя или в продвижении по кругу. Но, возможно, некоторые из таких танцев исполнялись и сидя, когда служительницы культа поднимали чаши вверх, а потом теми же символическими жестами опускали их вниз на согнутые или вытянутые ноги, покрытые магическими знаками татуировки.

5. Формирование канонов исполнения танца

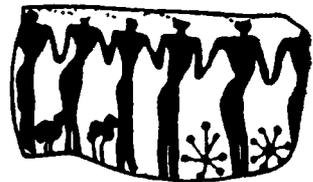
Ограниченный круг идей находил свое конкретное выражение в определенных формах искусства, в основных своих моментах

схожих у самых различных племен земного шара.

В росписях ритуальных сосудов выразительность символов сочетается и с другими явлениями. В четкой равномерной повторяемости фигур чувствуется познание ритмических закономерностей и законов симметрии. Рисунки людей, животных и растений на керамических сосудах неолита образуют орнаменты, в которых утрачены характерные признаки того или иного объекта, но зато в математической стройности фигур выявлены взаимоотношения между отдельными предметами и формой их изображения.

Естественно, образ мышления создателей этих произведений проявился и в танцах. Условные позы и жесты каждого отдельного исполнителя, подчиненные определенным законам симметрических и ритмических повторов, составляли единую логически выстроенную пластическую композицию.

Появление святилищ способствовало канонизации поз и движений. В танцах, исполнявшихся в общественных святилищах, принимало участие много людей. Поэтому особое значение придавалось здесь рисунку и четкости движений. Вырабатывались правила исполнения каждого отдельного па. Точное следование определенным канонам хорошо заметно на фрагментах сосудов (рис. 52—54). Большое значение



канонам в ритуальных танцах придавали ацтеки. Они считали, что поклоняться богам нужно всей душой и танцем всего тела. Но чтобы быть услышанным ими, движения головой, руками, ногами и всем корпусом требовалось исполнять точно, согласно определенным канонам (Marti and Kurath, p. 25).

Исследователи отмечали, что танцы ирокезов, исполнявшиеся в разных святилищах, были очень похожи. Они отличались друг от друга лишь некоторыми элементами импровизационного характера. Текст их состоял из периодически повторяющихся хореографических комбинаций, составленных со строгим учетом площадки и движений танца (Kurath, 1964, p. 2).

Церемонии и отдельные пляски сохраняли в течение сотен лет свои традиции благодаря тщательной организованности в их проведении. За точностью исполнения каждого танца следили специальные лица (Kurath, 1964, p. 50).

Каноны способствовали сохранению древнейших форм пластики, которые в новых условиях наполнялись новым содержанием и обогащались новыми интонациями.

Некоторые пляски первобытных племен были уже столь развиты, что отличались поликинетичностью. На петроглифах Ангары (Окладников, 1966, табл.

108 [2]), Казахстана (рис. 49), Африки (Народы Африки, с. 61) группы танцоров ведут в общем танце свои кинетические темы²⁶, которые могли отличаться друг от друга динамикой и характером «произнесения» движений и целых комбинаций²⁷.

Высокого развития достигли массовые танцы у племен Новой Гвинеи. «Огромная масса людей разделилась на небольшие группы. Туземцы каждой группы начали двигаться в унисон. Каждая группа исполняла свою песню, свой танец и двигалась по-своему. Кое-кто из мужчин танцевал соло, прыгая взад и вперед, но вместе с тем участвуя в одной линии танцоров. Другие плясали попарно, двигаясь лицом друг к другу, но тоже в унисон» (Майтингер, с. 288).

Поликинетические формы танца были известны и в Древней Мексике. У майя танец высших служителей культа и народа исполнялся с искусным использованием законов контрапункта (Marti and Kurath, p. 145, fig. 99). Подобным образом исполнялся и общий танец, в котором мужчины высоко поднимали ноги, а женщины двигались плавно, стараясь ног от земли не отрывать (рис. 55).

Таким образом, древнейшие формы хореографии отличались уже достаточно сложной лексической структурой. Отдельные виды массовых танцев строились с уче-



том законов поликинетики, одновременного сочетания нескольких пластических мотивов.

6. Танцевальные обряды, посвященные растительным силам природы

С развитием земледелия обряды, связанные с растительными силами природы, становятся главенствующими в многосложном культе Богини-Матери. В них наиболее ярко проявляется синкретизм женского божества и посвященных ему обрядовых танцев. Это хорошо заметно на печатях золотых колец Крита и Микен. На печати кольца из Сопаты (рис. 27) изображен женский танец на лоне пышной растительности. Танцовщицы одеты в широкие, богато украшенные юбки. Верхняя часть их тела обнажена. Исходя из положения корпуса, Б. Богаевский определил положение ног в танце (Богаевский, 1912, рис. 2). Женщины продвигались по кругу мягким шагом на полусогнутых ногах. Основу танца составляли движения корпуса, живота, обозначенные четкими линиями на первой фигурке слева; но несмотря на динамичный характер танца в нем особым образом подчеркивались движения и позы рук. Две другие женщины протянули руки к спускающейся к ним сверху маленькой женской

фигурке, по мнению Б. Богаевского, — к божеству, которое тоже изображено в движении (Богаевский, 1912, с. 11, 13).

В основе рисунка на печати лежит довольно сложный мифологический сюжет. Изображенный на рисунке танец связан с культом растительных сил природы. Рядом с танцующей в центре женщиной находится ветка дерева. Женщины танцуют возле цветущих кустов. На заднем плане параллельно ветке дерева ползет змея, а рядом с ней — бычий глаз. «В эгейской культуре изображение подобных глаз, отгоняющих злые влияния, встречается с... отдаленных эпох» (Богаевский, 1912, с. 16—17).

Сюжетная многосложность рисунка на печати отражала синкретизм обрядов, посвященных растительным силам природы, воплощавшихся в пластически развитых танцевальных формах.

На другом памятнике крито-микенской культуры — фреске дворца в Кноссе (Evans, vol. III, pl. XVIII) — на лоне природы под развесистыми деревьями женщины исполняют обрядовый танец несколько иного характера. Часть танцовщиц точно так же протягивают руки вперед и исполняют те же движения ногами, как и на печати из Сопаты. Но на фреске танец массовый и не столь динамичный. Кроме того, на ней изображены мужчины, стоящие за

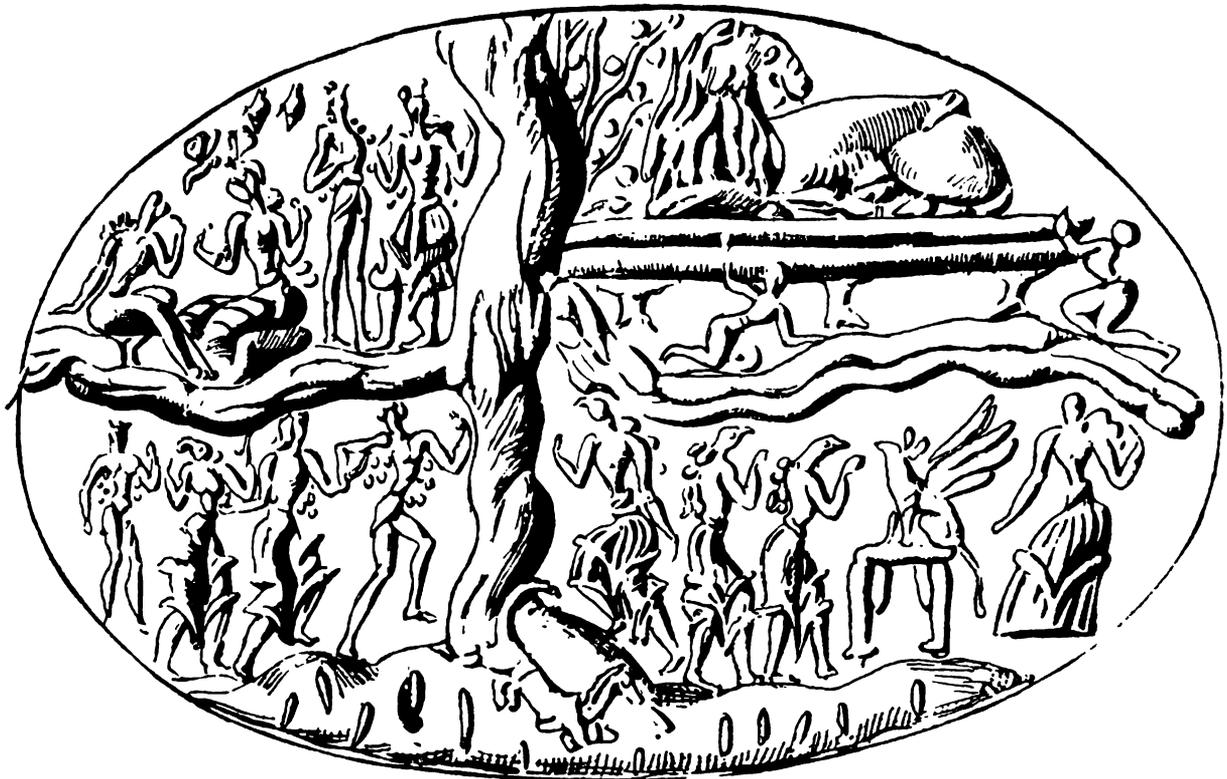


Рис. 83. Печать «кольца Нестора»
(Греция)

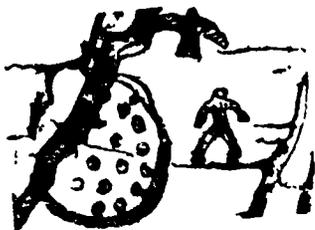
высокой оградой. По мнению ученых, они могли наблюдать культовый танец только издали (Evans, vol. III, p. 48; Богаевский, 1912, с. 18).

Весьма вероятно, что эта пляска была частью тайного женского празднества, которое имело место уже у первобытных охотничьих племен (например, Джарада у аборигенов Австралии).

Отдельные данные об обрядовых танцах, связанных с растительными силами природы, мы находим у фракийских племен. Как сообщает Р. Флореску, на кубке, принадлежавшем дакам, изображена танцующая Богиня с

веткой дерева в руке (Florescu, p. 17).

По рисункам на печатях колец крито-микенской культуры можно узнать об иных ритуальных плясках, связанных с культом дерева, — танцах, которые исполняли женщины совместно с мужчинами. Они, как правило, носили подчеркнуто экстатический характер. На рисунке кольца из Микен (Harrison, fig. 34) женщина слева, видимо, уже обессиленная, склонилась над алтарем. В то же время другая женщина, фиксируя руками геометрические позы, исполняет бедрами и корпусом динамичный танец вращатель-



ного характера. Мужчина, энергично трясет ветви священного дерева²⁸. Подобная сцена изображена и на печати кольца из Вафио (Богаевский, 1912, рис. 4). Но здесь мужчина запечатлен в момент высокого динамичного прыжка.

Совместное участие женщин и мужчин в обрядах, посвященных культу дерева, мы видим и на рисунках печатей «кольца Миноса» (Evans, vol. IV, part II, fig. 917) и «кольца Нестора» (рис. 83), причем на последнем некоторые мужчины явно копируют движения женщин.

Аналогичное явление, очевидно, имело место и у австралийцев. В честь своих героинь из «Страны сновидений» женщины поселения Юэндуму (Северная Территория) танцевали не только Йовулиу, но и делали особые танцевальные шаги — «знаки дерева Джуреджи»²⁹, входившие в серию танцев, исполнявшихся вместе с мужчинами. Движения мужчин в них строились на повторении в форме своеобразного бурлеска женских танцев Йовулиу (Dean and Carell, 1956, p. 126).

У женщин австралийского поселения Юэндуму Джуреджи было тотемом. Вера в происхождение людей от деревьев в рудиментарной форме продолжала сохраняться и в Древней Греции. Эллины называли дубы «первоматерями» (Зеленин, с. 73).

Широко были распространены и другие верования, связанные с культом дерева: «деревьям, рассматриваемым как одушевленные существа, приписывается способность вызывать дождь и хорошую погоду, умножать стада и посылать женщинам безболезненные роды» (Фрэзер, с. 141).

Семантическая многосложность культа дерева находила свое отражение и в пластическом решении связанных с ним обрядовых плясок. Как пишет Дж. Фрэзер, «туземцы племени галла (Африка. — Э. К.) парами пляшут вокруг священных деревьев, испрашивая у них обильной жатвы. Каждая пара состоит из мужчины и женщины, которые держатся за противоположные концы палки, в подмышках они держат траву или зеленые колосья» (Фрэзер, с. 142). На рис. 83 изображены обрядовые танцы, которые исполнялись не просто у дерева-тотема, а у древа жизни, разделяющего своими ветвями весь мир на четыре части³⁰. В каждой из четырех сцен воспроизведены пляски, во многом отличающиеся друг от друга. Это своего рода свод ритуальных движений крито-микенской культуры. Здесь и женские танцы, исполнявшиеся сидя, стоя на месте и с небольшими продвижениями, и экстатические пляски типа хороводов, в которых участвовали женщины и мужчины, а также



некие мифические птицеголовые существа.

Женский культ в обрядах, посвященных растительным силам природы, обрел сюжетную сложность, сочетающуюся с многозначностью каждого образа. В резуль-

тате многовекового исторического развития в этих обрядах и связанных с ними танцах нарастал мощный пласт разнообразных рудиментарных явлений, который постоянно оживлялся под влиянием новой жизни.

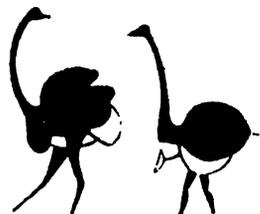


ГЛАВА V

БЫТОВЫЕ ТАНЦЫ

Наряду с обрядовыми в жизни первобытных племен значительное место занимали танцы, называвшиеся исследователями и путешественниками «сельскими», «светскими», «будничными», «праздничными». В советской литературе они получили название бытовых. Эти танцы исполнялись на различных празднествах, посвященных удачной охоте, сбору урожая, военной победе, переговорах между племенами и многим другим событиям.

Говоря о различиях обрядовых (ритуальных) и бытовых (праздничных) танцев у племен аэта, древних жителей Филиппинских островов, Д. Тихонов отмечал: «Праздничные (танцы. — Э. К.) исполняются при встрече друзей, на празднествах после охоты, на свадьбах, т. е. в любое время дня. Танцующие стремятся доставить удовольствие присутствующим, импровизируя с удивительной виртуозностью. Ритуальные танцы исполняются поздно вечером или же ночью при полной луне. Они отличаются от праздничных своей торжественностью» (Тихонов, с. 152). Однако в данном случае речь идет о тех обрядовых танцах аэта, которые уже практически утратили свое магическое значение и постепенно превращались в средство развлечения. Такие пляски были доступнее для посторонних зрителей. Но и они заметно отлича-



лись от бытовых характером исполнения, манерой «произнесения» движений, общим эмоциональным настроением. Вместе с тем между этими танцами было и немало общего.

Нередко обрядовые танцы исполнялись в качестве бытовых. Х. Феддер отмечал, что первые, сопровождавшиеся музыкой, пением, назывались в Южной Африке «геис». Их считали «подлинными плясками». Они составляли основу культовых церемоний и служили образцами для «будничных плясок». Последние во многом повторяли «подлинные пляски». Но отличались тем, что исполнялись без барабанов и их участники не были наряжены (Vedder, p. 92—93).

У других племен обрядовые и бытовые танцы отличались иными чертами. Австралийцы, например, исполняли танцы Уонгга и во время инициации мальчиков, и на общих празднествах. Однако, когда они выступали в качестве бытовых, в них могли принимать участие и женщины (Dean and Carell, 1956, p. 91—92).

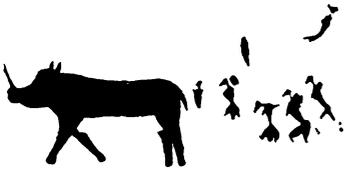
Обрядовый танец, исполнявшийся на общем празднестве племени, сохранял основные черты своего сюжета, лексики, структуры. Однако это был уже иной танец. Вне таинства обряда одни и те же элементы наполнялись иным эмоциональным содержанием. В то же время в танец вноси-

лись новые движения (нередко импровизационного характера). Говоря об особенностях искусства австралийцев, исследователи отмечали, что в рамках обрядового исполнения было запрещено малейшее отклонение от канонов, в то время как в светском искусстве художник давал полную свободу своей фантазии (Reed, p. 22).

Однако постановщики и исполнители бытовых танцев не только по-новому интерпретировали обрядовые танцы, но и создавали новые, напоминавшие хореографические миниатюры.

Именно их имел в виду Г. В. Плеханов, когда писал, что австралийская женщина «изображает, как она лезет на дерево для ловли *orposum'a*; как она ныряет при ловле раковин; как она вырывает корни некоторых питательных растений, или как она кормит детей, или даже (*сатирический танец*) как она ссорится с мужем». Перечисленные танцы Г. В. Плеханов называет мимическими (Плеханов, 1958, с. 396). В современной хореографической литературе они получили название сюжетных.

Великолепные образцы сюжетных танцев, в которых их исполнители уподоблялись тому или иному персонажу, описал Миклухо-Маклай у папуасов. Они показывали «убаюкивание ребенка отцом и матерью, причем один из мужчин надел женскую юбку и



мешок и представлял женщину, а окам (барабан. — Э. К.), положенный в мешок, представлял ребенка. Этот пассаж следовал после сцены, изображавшей, как женщина прячется от преследующего ее поклонника за спиной другого. Но еще замечательнее была карикатура, изображавшая туземного медика и принесение им онима (колдовство, магия, лекарство. — Э. К.): один из танцоров сел на землю, другой с длинной веткой в руках стал, танцуя вокруг, ударять ею по спине и бокам первого; затем сделал несколько кругов вокруг площадки, прошептал что-то над веткой, потом вернулся к больному и возобновил первую операцию. Танцор представил затем, как совсем запыхавшийся и вспотевший медик отнес ветку в сторону и растоптал ее на земле» (Миклухо-Маклай, с. 331).

В числе сюжетных были танцы с уже сложившимися традиционными сюжетами и танцы, воспроизводившие события дня. Примером первых может служить танец, исполнявшийся аборигенами Новой Гвинеи, в котором передавался образ морских волн и слегка колеблющихся над водой ветвей деревьев (Dean and Sagell, 1958, p. 32).

На острове Варриор в Торресовом проливе исполнялись танцы, в которых изображались ловля рыбы, охота на дюгоней,

танец, связанный с началом периода северо-западного муссона и посадкой полевых плодов. «Быстрый бег танцоров вокруг огня означает дуновение ветра, потом делают вид, что копают землю, сажают различные клубневые растения и, в заключение, исполняют веселый круговой танец, как будто выражая радость по случаю окончания работы» (Шурц, с. 561).

В другом виде сюжетных танцев воспроизводились события дня. В качестве примера приведем хореографическую миниатюру «Старик сломал ногу в Квинсленде», которую наблюдали в Австралии Б. Дин и В. Кэрелл. Под размеренные удары палок и пение появился солист. Он прихрамывал и двигался медленно. В руках он держал крючковатую палку, на которую опирался, как слепой на посох. Все движения его были неуверенны и беспомощны. Пять других танцоров сидели в кругу на расстоянии пятнадцати футов друг от друга. Предельно сосредоточившись, солист двигался по кругу, его медленные судорожные движения точно следовали ритму ударов. Обращаясь к каждому танцору, он спрашивал, не знают ли они дорогу к его дому. Все отрицательно качали головами, и он двигался дальше. Описав круг, солист обращался к певцу со словами: «Я сломал ногу в Квинсленде». Певец спрашивал его, не хочет ли он пройти. Это



был сигнал к увеличению темпа ударов. Танцор бросал в сторону свою палку. Все признаки беспомощности моментально исчезали. Его охватил экстаз танца. Корпус начал двигаться, словно маятник, колени пружинили и при этом мелко дрожали. Танец заканчивался движением, напомиавшим полтура. Затем этот же сюжет передавали другие исполнители. И каждый заканчивал свой танец собственным оригинальным трюком. Но самым любопытным оказалось то, что в образе беспомощного человека они изображали европейца, заблудившегося в кустах (Dean and Carell, 1956, p. 64—65).

С подобным же явлением встретился и К. Майтингер на Соломоновых островах. В одном из своих танцев аборигены изображали, как ходят и упаковывают вещи перед отъездом белые женщины (Майтингер, с. 286).

Помимо сюжетных танцев, тесно связанных с пантомимой и напомиавших своеобразные театрализованные композиции, на празднествах и увеселениях исполнялись и бессюжетные. Э. Тэйлор, сообщая о танцах лесных индейцев Бразилии, писал, что «пляски эти разнообразны: то пляшущие с трещотками в руках топлют под такт раз-два-три вокруг большого глиняного горшка, содержащего опьяняющий напиток кави; то мужчины и женщины

изображают пляской грубое ухаживание, продвигаясь рядами и делая па вроде первобытной польки» (Тэйлор, с. 167).

Первый вид танцев, отмеченных Э. Тэйлором, Э. Гроссе и Г. В. Плеханов называли «гимнастическими» (Гроссе, с. 193; Плеханов, 1958, с. 397). В них, как правило, выражалось общее приподнятое настроение, происходила разрядка эмоционального напряжения.

Второй вид бессюжетных танцев, выделенный Э. Тэйлором, — танцы любовные — были также широко распространены и имели важное значение в жизни первобытных племен. Их основная функция сводилась к общению между мужчинами и женщинами. К тому же кругу явлений принадлежит, например, и танец Канана, который Б. Дин и В. Кэрелл наблюдали на Новой Гвинее (рис. 84). Во время этого танца молодые люди знакомились друг с другом. Фактически он представлял собой санкционированную форму ухаживания. В нем участвовало не менее трех пар, собиравшихся у костров. Как правило, танцующие располагались в длинную линию. Юноши, потанцевав несколько минут с одной девушкой, переходили затем к следующей. В результате в конце линии всегда оставалась одна девушка без партнера. А мужчины успевали в течение вечера потанцевать



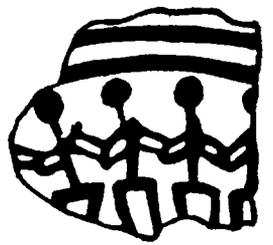
Рис. 84. Танец Канана (Новая Гвинея)

со многими девушками (Dean and Carell, 1958, p. 174).

Внимание А. Брайанта привлек танец-песня зулусов ит Gwáyo. «Она исполняется по вечерам, в хижине, для того чтобы доставить удовольствие пришедшим в гости возлюбленным. Ее «танцуют» на ягодицах. Усевшись в кружок на полу, юноши запевают песню, делают грациозные движения руками, и все, сидя,

движутся вперед» (Брайант, с. 152).

Танец «ассинапеска» индейского племени ассинибойнов исполняли только молодые неженатые мужчины и женщины. Родители и родственники сопровождали его пением и ударами в барабан. Встав друг против друга, танцующие приподнимались на носки, затем опускались на пятки, слегка приседая. Во время этого



движения они постепенно сближались, а затем расходились, все время улыбаясь и кокетливо заглядывая друг другу в глаза, повторяя одно и то же много раз (Шульц, с. 49).

В танце тагалов Комитан «передается картина любовной страсти с первого ее проявления до сильнейшего взрыва желания. Иногда даже серьезное объяснение в любви тоже выражается в форме танца...» (Шурц, с. 558). Подобный танец описал С. Седергрэн и у центральноафриканских племен бакуту. Он исполнялся за полночь, когда луна была в зените. «От мужчины к мужчине в волнующем танце скользит разрисованная белым мелом и обвешанная побрякушками восхитительно гибкая танцовщица. В ту самую минуту, когда мужчина, доведенный до исступления, готов броситься на нее, обольстительница, качнув бедрами, отступает и переходит дальше. Одного за другим захлестывает волна неистового вожделения — и спадает опять. Раззадорив всех, женщина исчезает. Но вожделение остается, и его надо утолить. Замкнутый круг распадается, мужчины и женщины образуют пары и танцуют лицом к лицу, но не касаясь друг друга. В обволакивающем чувственном ритме все медленно кружат вокруг барабанов. Темп нарастает, страсть распалается и

переходит в экстаз» (Седергрэн, с. 58).

При всех отличиях любовных танцев у разных племен мира в них заметны и общие черты. В первую очередь, это формирование парных танцев, в которых исполнители чаще всего держались на определенном расстоянии друг от друга.

Характерной чертой бытовых танцев было и их четкое следование определенным правилам. Даже самые экстатические танцы не исполнялись стихийно, беспорядочно. Более того, в числе их были и такие, в которых порядку и точности исполнения придавалось особое значение. Г. Стоу приводит примеры таких танцев у бушменов.

Один из них исполнялся мужчинами и женщинами, стоящими в две линии лицом друг к другу. Впереди между линиями стоял ведущий, который направлял движение всей пляски. Ведущий руководил и другим бытовым танцем бушменов. Мужчины и женщины выстраивались в нем в четыре линии. Держа над головой в вытянутых руках прутья, они образовывали арки, через которые по команде ведущего проходили парами мужчины и женщины (Stow, 1905, p. 116).

Таким образом, бытовые танцы делились на два основных вида — сюжетные и бессюжетные. Первый вид приближался к теат-



рализованым представлениям или хореографическим миниатюрам. Действие в них развивалось средствами пантомимы и так называемого действенного танца, построенного на органичном слиянии танца и пантомимы. Основную группу сюжетных составляли танцы трудовые. В них воспроизводились сцены охоты, рыбной ловли, отдельные моменты трудовых процессов земледельцев. Сюжетные танцы посвящались также животным, растениям, явлениям природы. Сюжетные схемы многих из них носили традиционный характер, а по своим лексическим и кинетическим особенностям они напоминали танцы обрядовые. Но в отличие от последних для их исполнения характерно было не столь тщательное соблюдение канонов и наличие импровизации. В другой группе сюжетных танцев воспроизводились неожиданные, поразившие воображение моменты из общественной жизни.

Бессюжетные танцы также разделялись на две группы — лирические (любвные) и танцы радости бытия. В первых — юноши и девушки стремились привлечь внимание друг друга, в них происходило объяснение в любви и находила откровенное выражение

любовная страсть. В другой группе бессюжетных танцев отражалось всеобщее воодушевление происходила разрядка эмоциональной и физической энергии.

Как правило, на празднествах различные виды бытовых танцев сменяли друг друга в определенной последовательности, которая способствовала соответствующей подготовке к их эмоциональному восприятию и исполнению.

По своей сложности бытовые танцы не уступали обрядовым. Их исполнение нередко требовало специального обучения. Так, например, на полуострове Газели (Меланезия) сложная пляска репетировалась в течение четырех-шести месяцев (Харузина, 1927, № 1, с. 65).

Бытовые танцы, как правило, создавались на основе сложившихся традиций и танцевальных структур. Вместе с тем в них особое значение придавалось импровизации, постоянному художественному обновлению движений. Жизнеспособность проявляли лишь танцы, наиболее ярко и полно отражавшие пластические интонации своего времени. С изменением условий жизни они соответствующим образом корректировались.



ГЛАВА VI

ТАНЕЦ КАК КОМПОНЕНТ ПЕРВОБЫТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНКРЕТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВА

Рассматривая отдельные виды и жанровые особенности древнейших танцев с точки зрения семантики и кинетических особенностей лексического текста, мы постоянно отделяли танец от всех остальных его компонентов, с которыми он был теснейшим образом связан, хотя и в этом случае мы часто говорили о характере ритмического сопровождения танца или, например, о его связи с изобразительным искусством, без которых невозможно было бы понять и значения самих танцевальных движений. Поэтому необходимо хотя бы коротко показать, в каком контексте развивался первобытный танец, и в каком соотношении он находился со всеми остальными компонентами первобытного художественного действия.

Известно, что уже в период верхнего палеолита существовали различные виды музыкальных инструментов. Так, на стоянке Мезин был найден целый набор музыкальных инструментов, сделанных из костей мамонта и рога северного оленя. Часть этих специально обработанных костей использовалась как своеобразные ксилофоны и барабаны (Бибиков, 1974, с. 49).

Для музыкального сопровождения применялся и обнаруженный в Мезине «шумящий» браслет, состоящий из нескольких пластин, изготовленных из бивня мамонта. С. Бибииков предполагает, что та-



кой браслет изображен на руке женской скульптурки из Авдеево (Бібіков, 1974, с. 54).

По нашему мнению, в подобных статуэтках запечатлены женщины в танцевальных позах. Различные виды шумовых браслетов, одевавшихся на руки и на ноги, были, очевидно, достаточно широко распространены. Как сообщают У. Блик и Л. Ллойд, бушмены привязывали к ногам уши газели, которые гремели во время танца, как погремушки (Bleek and Lloyd, p. 351). Индейцы племени хопи, исполнявшие танец змеи, привязывали к коленям погремушки из копыт антилопы или из панциря черепахи (Народы мира в нравах и обычаях, с. 42). С погремушкой на ногах изображена богиня плодородия индейцев Мезоамерики, исполняющая танец «духа кукурузы» (Marti and Kurath, fig. 1). В приведенных примерах погремушки исполняли двойную функцию, являясь одновременно элементом костюма и музыкальным инструментом.

Но ритмическая организация танца, видимо, создавалась и более простыми методами, например, пощелкиванием зубами (то-темические танцы австралийцев), хлопками в ладоши (рис. 6).

В качестве музыкальных инструментов использовались также и обыкновенные палки. Существовали даже отдельные танцы и целые церемонии, которые испол-

нялись исключительно в сопровождении палок, например, церемония ябудурава³¹ у австралийского племени алава (Локвуд, с. 15).

Некоторые племена Австралии сопровождали свои танцы глухими ударами ладоней по туго натянутой между ног коже опоссума (Birket-Smith, p. 383—384). Для получения большего звукового эффекта часто использовались различные резонаторы. Индейцы юма и папаго усиливали звук, извлекаемый трением двух парных «звучащих палочек», при помощи простых опрокинутых вверх дном домашних корзин. «Таким же образом примитивные племена Малайского полуострова употребляют свои свернутые рулоном циновки для сиденья. Возникающие при этом ритмические звуки бывают слышны на большое расстояние» (Липс, с. 299).

Но главенствующую роль среди музыкальных инструментов приобрели барабаны. Вышеупомянутый танец бушменов, к ногам которых были привязаны уши газели, женщины сопровождали барабанным боем. Все африканские племена придавали барабанам особое значение в ритуальных церемониях, считая их не просто музыкальными инструментами, а живыми существами, наделенными душой. Как писал П. Вергер, они подвергались освящению, время от времени в них



вливали новую силу путем приношения даров и жертв. Если барабан во время церемонии переворачивался, церемонию тут же прекращали. Каждый инструмент имел своего исполнителя, которому разрешалось играть на нем лишь после специального посвящения и длительного обучения (Verger, p. 165).

Особое значение придавали точности игры на барабанах во время ритуалов и обрядовых празднеств индейцы Мезоамерики. «Известен один любопытный... факт. Барабанщик во время человеческого жертвоприношения упустил такт и нарушил ритм всей процессии. Он немедленно был схвачен и предназначен для обряда вместо первой жертвы» (Кинжалов, с. 272—273).

Между тем уже в отдаленную эпоху древности определенное внимание уделялось не только ритму, но и мелодии. На позднемадленской стоянке Молодова V на Днестре обнаружена флейта, сделанная из рога северного оленя (Черныш, с. 129—130). В неолитическую эпоху количество флейт увеличивается. Они становятся более сложными, появляются многоствольные флейты — так называемые «флейты Пана» (Синицин, с. 162, рис. 56; Окладников, 1950, с. 396—398, рис. 125, 126; Макаренко, с. 43, табл. IX—X, рис. 11—40).

В Мезоамерике простые флей-

ты и флейты Пана изготавливались из кости, тростника и глины. Их диапазон был различным: от шести тонов до семи и даже двенадцати (Кинжалов, с. 273). К. Макгоун пишет, что эти инструменты были очень похожи в разных районах мира. Некоторые из них, обнаруженные на Соломоновых островах, имели тот же диапазон и ту же высоту тона, что и флейты, найденные в Перу доколумбовой эпохи (Macgowan, p. 177).

С изобретением лука и стрел появляются и первые струнные инструменты. «Спуск стрелы рождал звук. Туго натянутая тетива звенела высоко, ослабленная — низко» (Садоков, 1970, с. 155). Лук как музыкальный инструмент изображен на многих наскальных рисунках. В пещере Магура рядом с танцующими изображена фигурка с луком в руке, который она держит таким образом, как можно держать только музыкальный инструмент (Jantarski, p. 36, Abb. 4). Луки, используемые, очевидно, как музыкальные инструменты, сопровождающие танец, изображены и на Большой Боярской писанице (бассейн Среднего Енисея). М. Дэвлет полагает, что в данном случае лук означал орудие культового действия. В подтверждение она приводит тот факт, что «до появления шаманского бубна у алтайцев лук и стрела выполняли роль магического культового орудия, кам-



ланье с луком производили все северные алтайцы до недавнего времени» (Дэвлет, с. 11).

Мастерством игры на луке славилось африканское племя бабембе (Бич, с. 117). Как отмечает Р. Садоков, «музыкальный лук-монохорд, как его называли,— есть во многих местах земного шара... Зулусы в Африке вообще не считают лук боевым оружием, а пользуются им исключительно в музыкальных целях» (Садоков, 1970, с. 155).

При всей своей примитивности музыкальные инструменты первобытных людей были достаточно разнообразны. Как отметил К. Закс, здесь использовались все виды материалов, из которых можно было извлечь звук (Sachs, 1949, р. 101). «Научно доказанным можно считать тот факт, что в первобытную эпоху возникли основные группы музыкальных инструментов — ударные, духовые и струнные» (Садоков, 1970а, с. 58). Такое их разнообразие свидетельствует, очевидно, о том, что для первобытных танцев важен был не только ритм, но в определенной мере и мелодия.

Многие танцы первобытных племен сопровождались пением, например бизонья пляска племени мандан (Catlin, 1876, р. 127). Под песню плясали медвежьей пляску и племена сиу. Описанный выше танец «ассинапеска» индейского племени ассинибойнов, а также

танцы папуасов, о которых писал Н. Н. Миклухо-Маклай (Миклухо-Маклай, с. 330—331), сопровождались пением и ударами в барабаны.

Дж. Кэтлин писал, что у североамериканских индейцев каждый танец имел свою особую песню. Причем последняя часто была столь сложна и таинственна по своему смыслу, что из десяти пляшущих и поющих молодых людей ни один ее не понимал. Лишь колдунам и знахарям разрешалось понимать эти песни, да и их самих посвящали в эти тайны лишь за высокое вознаграждение, которое полагалось за обучение, требующее большого прилежания и напряженной работы (Catlin, 1903, р. 142).

Свидетельством тесной связи танца с пением может служить и тот факт, что «на языке многих племен танец и песня обозначаются одним и тем же словом» (Косвен, с. 160).

Связь пения с танцем во многом определяла характер пения. В нем более важное место занимал ритм, а не гармония (Гроссе, с. 267). П. Дарк писал, что у австралийского племени нагарнуков почти все танцы «сопровождаются особыми песнями, размером которых и управляются движения танцующих» (Дарк, с. 362). Тесная связь танца с пением подчеркнута и в статуэтках пляшущих карликов, служителей боро-



датого бога Бэса, изображенных «с поднятыми над головой руками, притоптывающих, с открытыми в пении ртами» (Михайлов, Кобищанов, с. 314).

«В Масэт (острова Королевы Шарлотты, Канада. — Э. К.) женщины плясали и пели военные гимны во все время отсутствия воинов. В песнях необходимо было соблюдать определенный порядок. Всякое нарушение этого магического ритуала считалось способным вызвать смерть отсутствующего мужа» (Фрэзер, с. 38). Особенно строго соблюдался ритм песен, сопровождавших танцы на религиозных празднествах (Boas, 1927, p. 337). Все это оказывало большое эмоциональное воздействие.

Однако взаимоотношения песни и танца были довольно сложными, и далеко не всегда их ритмические строения совпадали. Нередко казалось, что они исполняются совершенно независимо друг от друга. К. Закс отмечал подобное явление в танцах эскимосов. А некоторые племена Восточной Африки по мере того как темп аккомпанемента возрастал, начинали танцевать все медленнее (Sachs, 1946, p. 246).

Важное значение имел в первобытных (особенно ритуальных) танцах костюм. На многих петроглифах видно, что маска и шкура животного помогали охотнику достичь внешней схожести с изоб-

ражаемым зверем. Именно этот момент был наиболее существенным в тотемических и ранних охотничьих плясках. Жизнеподобное, точное воспроизведение всех движений животных нередко сочеталось с натуралистичностью костюмов.

Изменение костюма, замена натуральных голов искусственными масками оказывали серьезное влияние и на технику танца, и на развитие актерского мастерства, большее значение стала приобретать пластическая образность. Но вместе с тем возросла роль каждого элемента, каждого штриха костюма, а также каждого рисунка на музыкальных инструментах, сопровождавших танец. Например, музыкальные инструменты, изготовлявшиеся из костей мамонта, украшались геометрическим орнаментом (Бибиков, 1974, с. 47—48). Елочный узор, образующий в центре ромбовидную сетку, был нанесен и на «шумящий» браслет из Мезина. В. Бибилова высказывает предположение, «что и меандровый и зигзагообразный узор на бивне мамонта семантически восходил к представлениям о мощи, силе и удаче на охоте» (Бибилова, с. 8). Очевидно, и звучанию инструментов, украшенных такими узорами, придавалось особое значение в обрядовых танцах.

Говоря о роли костюма в первобытных пантомимно-хореографических обрядовых действиях,



интересно отметить, например, что австралийцы рассматривали одежду исключительно как украшение (Lumholtz, 1889, p. 182). Л. Леви-Брюль писал, что «многие „дикие“ племена до того, как они вступили в общение с белыми, совершенно не имели одежды. Однако не обнаружено ни одного племени, которое совершенно не носило бы украшений: птичьих перьев, бус, татуировки, разрисовки и т. д.». Нередко этим украшениям придавалось магическое значение, например, считалось, что «орлиное перо наделяет человека, который его носит, силой, зоркостью, мудростью орла и т. д.» (Леви-Брюль, 1930, с. 197).

В наскальных рисунках мы видим, с какой тщательностью подчеркивались у обнаженных схематических фигурок головные уборы, различные украшения на ногах и других частях тела.

Тела участников церемонии ябудурава австралийского племени алава разрисовывались сложными рисунками. Если в них допускалась какая-нибудь ошибка, церемония не начиналась до тех пор, пока эта ошибка не была устранена. «Но абориген, затаивший злобу против сородича, мог умышленно ошибиться, совсем немного, чуть-чуть, так что это выявлялось лишь после начала церемонии, когда остановиться уже было нельзя. Так приходила беда» (Локвуд, с. 15).

Участники церемонии «странствование тотема мифической змеи» австралийского племени варрамунга украшались кругами и змееобразными линиями, напоминавшими магические рисунки этого тотема на земле (Лисициан, табл. LXI). На тела участников танца змеи племени хопи наносились рисунки, сделанные окрашенной глиной. Они имели символическое значение, как и узоры на коротеньких юбках. Волосы распускались согласно требованиям церемониала (Народы мира в нравах и обычаях, с. 42).

Таким образом, к костюму относились с той же серьезностью, что и к исполнению танцев. При этом каждый его элемент имел функциональное значение. Нередко украшения были столь сложны, что требовали особой тренировки в их ношении, особенно во время танца. У папуасов берега Маклая (Новая Гвинея) «главным характерным украшением были громадные 3-этажные султаны (сангиноле), которые были так велики, что только курчавые куафюры папуасов могли их удерживать» (Миклухо-Маклай, с. 329).

В причудливых головных уборах исполняли индейцы пуэбло танец «птиц ветцал», в котором строго соблюдались две линии. В конце танца каждый участник должен был исполнить какой-нибудь трюк (Marti and Kurath,



fig. 103, p. 150), что было нелегкой задачей.

Индейцы пуэбло исполняли также танец урожая в костюмах, украшенных хвостами и перьями. Символическая значимость каждого элемента костюма сочеталась с семантикой лексики, рисунка танца и музыкальным сопровождением. Как сообщают С. Марти и Г. Курат, пляска строилась на легких зигзагообразных шагах. Достаточно сложным был и рисунок танца. В первой, медленной, части танца две женщины следовали за двумя мужчинами, образуя таким образом группы из четырех человек. Быстрая часть исполнялась в две переплетающиеся линии. Танец сопровождался хором пожилых мужчин, одновременно аккомпанировавших на барабанах, которые они держали над головой (Marti and Kurath, fig. 105, p. 154).

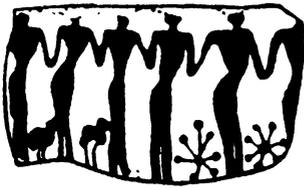
Приведенный пример наглядно показывает тесную взаимосвязь сложного танцевального текста с костюмами исполнителей и музыкальным сопровождением — инструментальным и вокальным.

Танец был органично связан и со словесным искусством. У южноафриканского племени бергдама группу танцоров возглавлял ведущий. В его обязанность входило воспевать во время танца те явления природы, которые не поддавались пантомимному изоб-

ражению. Импровизируя в стихотворной форме, он произносил короткую фразу, на которую женщины отвечали пением (Vedder, p. 94).

Интересную связь хореографии со стихотворным текстом подметил С. Крашенинников в круговом танце жителей Курильских островов. «...Десять мужчин и женщин в лучших своих одеждах ходят тихо по кругу, поднимая в такт одну ногу за другой. При этом, когда одна половина танцующих выговорит последнее слово, то другая произносит первые, вроде того, как если бы кто-нибудь читал стихи по стопам. Произносимые при этом танцующими слова имеют ту или иную связь с их промыслом» (Крашенинников, с. 213).

Тесная связь танца с музыкой, пантомимой, словесным искусством рождала своего рода театрализованные представления. Не случайно в индийском языке *pata* (актер) и *pataka* (игра) ведут свое происхождение от глагола *pat* в пракрите или простонародной формы санскрита *prīṭ* — танцевать (Ridgeway, 1964, p. 156). Перевоплощение в иное существо значительно влияло на пластику танца, рождались формы так называемого действенного танца, в которых он был неразрывно связан с мимикой, жестом.



Как показали приведенные примеры, связь танца с другими видами искусства была амбивалентной, приближающейся в какой-то мере по своему характеру к взаимосвязи и соподчиненности различных видов искусства в балетном спектакле. Об этом отчетливо свидетельствуют характер инструментальной и вокальной музыки, сопровождавшей танец, пантомима и актерское искусство, неразрывно связанные с ним, различные виды изобразительного искусства — наскальные росписи, костюм, украшения, грим.

Но на этом сходство балетного спектакля и первобытного пантомимно-хореографического дейст-

ва кончается. Первый построен на синтезе различных видов искусства и является чисто художественной формой творчества. Взаимосвязанность элементов второго определяется его художественным синкретизмом, основанным на нерасчлененности практической и духовной деятельности первобытного человека, полифункциональности первобытного художественного творчества, служившего универсальным средством общения, познания окружающего мира, воспитания, как духовного, так и физического, формирования нравственных, религиозных, эстетических чувств.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Развитие трудовой деятельности человека вызвало к жизни и древнейшие пантомимно-хореографические действия, которые явились результатом сложной обобщающей деятельности человеческого сознания, творческого воображения, рождающего художественно-образные представления. Нерасчлененность общественного сознания определяла синкретический характер этих действий.

Все виды художественного творчества (танец, пантомима, актерское, изобразительное, музыкальное, словесное искусство), тесно переплетаясь, были одновременно непосредственно связаны с материальным производством (охотой, рыбной ловлей, земледелием, скотоводством).

Трудовая практика, с одной стороны, служила основой реального познания действительности, с другой — из-за недостатка знаний и бессилия перед непреодолимыми трудностями жизни рождала фантастические представления, магические приемы, направленные на увеличение человеческих возможностей.

Поэтому первобытный танец, выступая как один из компонентов гетерогенной художественной структуры, отражал и складывавшиеся идеологические представления, и характер общественного труда, в частности его первичное разделение на мужской и женский. Но в условиях жизни первобыт-



ного общества любой продукт фантазии легко воспринимался как реальность. Быт «обособленных охотничьих общин с их исключительно кровнородственным принципом социальных связей» (Токарев, 1972, с. 264) рождал веру в сверхъестественное родство отдельных групп людей с определенными видами животных, растений. Этим объясняется появление тотемических танцев, в которых находила отражение реальная действительность. В лексике, движениях танца удивительно точно воспроизводились характер и поведение животных. Но одновременно совершенно фантастической и превратной была их функциональная направленность — вера в магическое воздействие этих танцев на увеличение роста животных, растений и тем самым вера в их влияние на благосостояние людей.

Тем же характером первобытного общественного труда (в данном случае принципом его первичного разделения на мужской и женский) обусловлено развитие двух основных видов древнейших танцев — женских и мужских, часть которых носила также обрядовый характер. По тематическим и кинетическим особенностям структуры в женских обрядовых танцах выделяются танцы плодородия, танцы змей, птиц и животных, военные танцы; в мужских — охотничьи и военные.

Значительное место в жизни первобытных людей занимали и танцы бытовые, которые по тематике и кинетическому строению разделялись на две большие группы — сюжетные и бессюжетные. Сюжетные танцы отличались необычайным тематическим разнообразием. Основной темой их был труд. У охотничьих племен такими в первую очередь были танцы, воспроизводившие повадки животных, птиц, сцены охоты. У земледельческих племен большое место продолжали занимать танцы, посвященные животным, птицам и особенно растениям, а также разнообразным явлениям природы и различным событиям общественной жизни.

Бессюжетные танцы разделялись на лирические (любовные) и танцы радости бытия. В них происходила разрядка эмоциональной энергии.

Различие обрядовых и бытовых танцев определялось прежде всего их функциональной направленностью. Если первые исполнялись с той или иной магической целью, то вторые были связаны с внеобрядовой стороной жизни общины. Но основой кинетического текста тех и других служили конкретные явления окружающей природы и человеческой жизни, подражание повадкам животных и воспроизведение трудовых процессов.

Однородность первобытной



культуры, вызванная схожестью условий жизни и психического склада, сравнительной простотой культурно-бытового уклада и мировоззрения, предопределила ряд общих черт в танцах различных племен мира — в первую очередь их тематику, непосредственно связанную с повседневными занятиями людей, их идеологией. В мужских танцах — это охота, рыбная ловля, война, мифы о сотворении мира, в женских — обновление и продолжение жизни, всеобщее плодородие. Тематика танцев в значительной мере определила их лексическую структуру. В мужских танцах воспроизводились повадки различных животных, целые сцены охоты и военных действий, исполнялись разнообразные высокие прыжки, сильные удары ног о землю, присядки. Демонстрация плодоносящих сил женского тела предопределила в качестве лексической основы женских танцев колебательные и вращательные движения бедер, живота, груди, всего корпуса.

Стремление двигаться не отрывая ног от земли способствовало развитию небольших скользящих прыжков, мелких движений стоп, разнообразных вращений. В сидячих танцах разрабатывалась техника движений рук, головы, верхней части тела.

Развитие абстрактного мышления и новых представлений о мире привело к появлению в тан-

цах геометрических мотивов. Наиболее древней и повсеместно распространенной фигурой был круг. Возникнув как наиболее удобная форма массового танца, он позднее осознается как геометрическая фигура и наделяется астральными символическими значениями.

Стремление изобразить в танце движение Солнца и Луны, их семантическую многозначность обусловило разнообразное воспроизведение фигуры круга как составной части сложной композиции (например, концентрические, разрастающиеся окружности и т. д.).

Достаточно широкое распространение получили и другие рисунки танцев. Сложная конфигурация прямых и ломаных линий нашла свое воплощение в меандре. Пластическая многосложность круговых и меандрообразных танцев проявлялась в том, что существенную роль в них продолжают играть движения бедер. В ряде случаев особое значение приобретали и условные позы и жесты отдельного исполнителя, подчиненные определенным законам симметрических и ритмических повторов, которые составляли единую логически выстроенную пластическую композицию.

Появление святилищ способствовало канонизации кинетической структуры танца. В канонах фиксировались древнейшие формы пластики, которые в новых усло-



виях наполнялись новым содержанием, обогащались новыми интонациями.

К эпохе разложения первобытнообщинного строя относится появление поликинетических форм танца, хореографических действий, отличающихся сюжетным развитием, пластической многозначностью.

Танцы первобытных племен представляли собой характерные произведения фольклора. Они сочинялись в расчете на общее исполнение. Их существование зависело от санкции всего коллектива. Как правило, они создавались на основе сложившихся традиций и танцевальных структур. Вместе с тем в бытовых танцах особое значение придавалось импровизации, постоянному художественному обновлению. Жизнеспособность проявляли лишь танцы, наиболее ярко и полно отражавшие пласти-

ческую интонацию и эмоциональный строй своего времени.

Знание основных черт древнейшего пласта хореографического искусства помогает уже сейчас выявить некоторые наиболее древние черты старинных фольклорных танцев. Через функциональные и структурные особенности первобытных танцев в определенной мере просматриваются и тенденции дальнейшего развития хореографического искусства. Но тут же следует заметить, что изучение первобытных плясок, хотя и важный, но только самый первый шаг к пониманию особенностей и характерных черт фольклорных танцев современных народов. Необходимы дальнейшие серьезные исследования, предполагающие изучение танца как сложной динамической системы, функционирующей в контексте определенной культурно-исторической эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подобным же методом анализа пользуется и современный американский историк танца Р. Краус. Он полностью присоединяется к классификации, предложенной К. Заксом, и относит к первобытным, например, фольклорные крестьянские танцы, сохранившиеся до недавнего времени в Западной Европе (Краус, р. 21—22, 26).

² В работе К. Закса видовые признаки танца определялись через характерные особенности нервной системы индивидуума, а в некоторых других современных исследованиях таким же образом определяются его родовые признаки. В качестве примера можно привести значительную работу М. Шитс «Феноменология танца», в которой говорится, что «исполнить танец — значит создать уникальную динамическую форму. Ни в одном из танцев нет ничего, что могло бы существовать вне этого уникального создания ...Танец оживает лишь тогда, когда танцоры полностью ощущают себя и форму, ибо они являются носителями формы: не создателями ее, а источником движения» (Sheets, р. 5—6).

³ М. Каган убедительно показал ограниченность такого подхода к изучению явлений искусства. «...Семиотический подход, обладающий возможностями при изучении таких знаковых систем, которые имеют формализованный ха-

рактически и существуют самостоятельно, в виде некоего словаря с соответствующей ему грамматикой, получил ограниченное поле исследования в сфере художественной, где форма неотрывна от содержания, где языки неотделимы от выражаемой ими информации и где специфический характер этой информации, связанный с включением в нее личностного момента — эмоционального, неформализуемого, не позволяет знаковой системе занять самостоятельное место, подобное словесному языку или искусственным языкам различных наук» (Каган, 1975, с. 101).

⁴ Слово *танец* в русском языке произошло от немецкого *Tanz*. Но так как заимствовано оно было из польского языка, к нему был присоединен суффикс *-ец*.

В русский язык слово *танец* вошло только в XVII в. (Шанский, Иванов, Шанская, с. 436). До тех пор употреблялось общеславянское слово *пляска*. С конца XIX в. *танец* и *пляска* употребляются как синонимы. Но понятие *пляска* было шире, чем понятие *танец*.

В «Кратком словаре синонимов русского языка» В. Ключевой, изданном в 1961 г., *танцевать*, *плясать*, *отплясывать* даны как слова, объединенные значением «исполнять танец». Наиболее употребительно из них *танцевать*. *Плясать* — обычно танцевать народный танец» (Ключева, с. 251).

В многотомном «Словаре синонимов русского языка» (с. 534) слова *танцевать*, *плясать* также даны как синонимы. «Танцевать — исполнять какой-л. танец, принимать участие в танцах; плясать — исполнять преимущественно народный танец, какую-л. пляску, слово часто употр. для того, чтобы подчеркнуть живой, несдерживаемый, шумный и т. п. характер танца (танцев)».

Таким образом, в современном русском языке слова *танец* и *пляска* употребляются как синонимы, обозначающие одно понятие. Но в настоящее время слово *танец* обозначает по своему объему понятие более широкое и более общее.

⁵ В отдельных случаях в более поздние периоды, например, в период третьей стадии тагарской культуры (II в. — первая половина I в. до н. э.) в наскальных изображениях появляются жилища. Но, как достаточно убедительно показала М. Дэвлет, и эти рисунки не были простыми изображениями какого-то реального поселка. «Все же есть основания полагать, что на Большой Боярской писанице, — пишет она, — представлен ирреальный, идеальный поселок в момент традиционного календарного праздника. Древние художники, терпеливо выбивая на скале изображение поселка, созданного их воображением, ставили себе целью обеспе-

чить при помощи этих рисунков материальное благополучие, изобилие и процветание реального поселения» (Дэвлет, с. 11). Выводы М. Дэвлет еще раз подтверждают обоснованность предположения А. Формозова и других ученых о культовом характере петроглифов.

⁶ Традиция создания петроглифов в труднодоступных местах проявила удивительную устойчивость и касалась не только изображений в пещерах, но и наскальных рисунков вдоль берегов рек и озер, относящихся к гораздо более позднему историческому периоду. Примером могут служить недавно открытые писаницы Финляндии, о которых Ю. Савватеев пишет: «Все рисунки находятся на побережье внутренних озер... Они как будто малодоступны, находятся в укромных местах и не представляют удобные объекты для обозрения. Похоже, писаницы не были рассчитаны на массового „зрителя“. Площадки перед ними очень узкие и неровные, они могли вмещать лишь небольшое число людей» (Савватеев, 1976, с. 149).

⁷ В книге А. Авдеева «Происхождение театра» довольно большой раздел носит название «Тотемические пляски». Но основная его часть посвящена тотемизму как совокупности взглядов и представлений первобытного человека. И лишь в небольшой части

раздела приводятся в основном примеры плясок, сохранивших в себе только отдельные черты тотемизма. Например, волчью пляску тайного союза индейцев квакиутл А. Авдеев относит к тотемическим. Автор приходит к выводу, что «тотемическая пляска...возникает на первых порах как дальнейшее развитие уже бытовавшей охотничьей пляски» (Авдеев, с. 74). Однако это противоречит конкретным данным науки.

⁸ Более подробно о возрастных инициациях см.: Першиц, Монгайт, Алексеев, с. 96; Кабо, 1969, с. 310—314; Элькин, с. 160—166.

⁹ Интичума — такое название получили в литературе австралийские церемонии размножения тотема.

¹⁰ Начиная с А. Брейля «исследователи единодушно ограничили смысл и содержание ранних антропоморфных схем узко половой тематикой. Конкретнее, в них увидели несомненные изображения вульв и только. Такая версия, существующая уже более полувека и ставшая „общим местом“ множества изданий, и поныне сохраняет свою незыблемость как нечто самоочевидное. В частности, она составляет одну из ведущих посылок предложенной Леруа-Гураном концепции верхнепалеолитического творчества, в которой сексуальному циклу представлений изначально отводится явно

первенствующее место» (Столяр, 1972, с. 205).

¹¹ Такое предположение нам кажется вполне приемлемым, так как у папуасов была «очень сильна вера в земледельческую магию. Здесь особую роль играют женщины, и некоторые обряды как бы направлены на то, чтобы передать земле женскую половую силу» (Токарев, 1965, с. 82).

¹² Культ змееногой богини почитался у скифов. Согласно легенде, скифы вели свое «происхождение от Геракла и полудевы-полузмеи» (Смирнов, с. 164).

¹³ Анализируя относящийся к палеолитической эпохе жезл из Монтгодье, В. Топоров предполагает, что изображение на нем двух змей было не просто результатом приспособления к форме предмета. «Во всяком случае, в более позднюю эпоху связь змей с жезлом и, следовательно, их вертикальное положение находят убедительное объяснение: жезл или его вариант — тирс, увенчанный шишкой и обвитый плющом, эквивалентен мировому дереву, является его вариантом; змея (или змей) также может выступать как вариант мирового дерева...» (Топоров, с. 91—92). У египетских фараонов змеевидные жезлы становятся олицетворением священной власти (Alford, p. 204).

¹⁴ Описание мужских танцев змей в данном разделе объясняется тем, что их возникновение и

исходные формы связаны с подражанием движениям женского танца.

¹⁵ Джарада (Djarada) — празднество женщин Арнемленда, на котором мужчинам было запрещено присутствовать (Dean and Carell, 1956, p. 213).

¹⁶ Кунапипи — ритуал, культ, исполнявшийся племенами Австралии, живущими на реке Ропер. Как пишет Д. Локвуд, аборигены считали, что песнями и танцами Кунапипи они славят Землю-Мать—Мать-Богиню, в которой видят источник всей жизни, языка, культуры, пищи, законов, детей, самого бытия (Локвуд, с. 91).

¹⁷ Орфики — последователи возникшего в VIII в. до н. э. течения в древнегреческой мифологии, связанного с культом мифического поэта Орфея и бога Диониса.

¹⁸ Мога — церемония обмена перламутровыми раковинами. Мир — танцы, посвященные церемонии Мога, исполняющиеся в сопровождении барабана кунду.

¹⁹ Военная фракийская песня, связанная с именем знаменитого царя фракийского племени одрисов Ситалка.

²⁰ Характерно, что в Скандинавии вплоть до настоящего времени «лабиринты считают в народе местом девичьих плясок» (Формозов, 1974, с. 72).

²¹ Йовулиу (Yowulyu) — празднество женщин Центральной

Австралии, близкое Джараде Арнемленда.

²² Сопоставляя глиняные женские фигурки разных древнеземледельческих культур, С. Бибигов доказал, что треугольные отростки у трипольских и других подобных статуэток обозначают руки, расположенные на груди (Бибигов, 1953, с. 228).

²³ У индейцев хуичолей особым образом почитался хикули (hi'kuli) — разновидность небольшого кактуса, который растет в Центральной Мексике. Он оказывает возбуждающее воздействие на нервную систему, вызывая галлюцинации (Lumholtz, 1907, p. 17).

²⁴ Однако часто мужчины не только повторяли движения женского танца, но и облачались во время ритуальных действий в женский наряд.

У племени наганарвалов, живших на территории современной Польши в районе, граничащем с Чехословакией, в священной роще справлялся древний культ, который возглавлял жрец в женском наряде (Тацит, «О происхождении германцев», 43).

Вера в особую магическую силу женщин и женских танцев сохранялась в течение многих последующих веков и присутствовала в обрядах даже высокоразвитых религиозных систем.

²⁵ Уонгга (Wongga) — танцевальная церемония, исполнявшаяся племенами северо-западного

района Северной Территории (Австралия). Тем же именем называли мальчика, проходившего инициацию. Танцевальные движения Уонгга очень разнообразны. Они включают в себя и сильные, резкие удары ног в землю, исполняемые в быстром, стремительном темпе, и движения мягкие, вкрадчивые.

²⁶ Кинетической темой танца является его основная пластическая мысль, ясно оформленная в кинетическом и структурном отношении, выраженная в индивидуализированном исполнении (это может быть исполнение одного танцора или группы), имеющем главное образно-выразительное значение в данном танце.

²⁷ Подробнее о поликинетических формах танца см.: Королева, 1972.

²⁸ Это явление было, очевидно, широко распространенным. Ветви дерева во время своих обрядовых танцев трясли и мачи (так называлась у индейцев арауканов (Чили) знахарка, колдунья, своего рода жрица, полагающая, что она имеет связи с потусторонним миром).

Когда молодая знахарка касалась веток коричневого дерева, украшающих лестницу, церемония достигала кульминации. Знахарка колыхала ветви дерева и впадала в экстаз. Она танцевала до изнеможения и падала без чувств (Лайола, с. 198).

По мере того, как ведущими колдунами становились мужчины, священное дерево превратилось в один из основных атрибутов их действий.

²⁹ Джуреджи — дикое апельсиновое дерево.

³⁰ Аналогичные мифы о мировом, или первом, дереве мира,

стоящем в центре земли и пронизывающем все слои небес, были известны и древним майя (Кинжалов, с. 278).

³¹ Ябудурава — ритуальная церемония австралийских племен, живущих на реке Ропер, во время которой исполняются тотемические танцы.

ЛИТЕРАТУРА

Маркс К. и Энгельс Ф. Немецкая идеология. — *Маркс К. и Энгельс Ф. Соч.*, т. 3.

Маркс К. Передовица в № 179 «Kölnische Zeitung». — *Маркс К. и Энгельс Ф. Соч.*, т. 1.

Маркс К. К критике гегелевской философии права. — *Маркс К. и Энгельс Ф. Соч.*, т. 1.

Маркс К. К критике политической экономии. — *Маркс К. и Энгельс Ф. Соч.*, т. 13.

Энгельс Ф. Диалектика природы. — *Маркс К. и Энгельс Ф. Соч.*, т. 20.

Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства. — *Маркс К. и Энгельс Ф. Соч.*, т. 21.

Ленин В. И. Аграрный вопрос и «критики Маркса». — Полн. собр. соч., т. 5.

Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм. — Полн. собр. соч., т. 18.

Ленин В. И. Философские тетради. — Полн. собр. соч., т. 29.

Ленин В. И. О государстве. — Полн. собр. соч., т. 39.

Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948.

Плеханов Г. В. Избранные философские произведения, т. V. М., 1958.

Абрамова З. А. Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии. М.—Л., 1966.

Абрамова З. А. Ляско — памятник палеолитического наскаль-

ного искусства. — В кн.: Перво-
бытное искусство. Новосибирск,
1971.

Абрамова З. А. Древнейшие
формы изобразительного творче-
ства. — В кн.: Ранние формы ис-
кусства. М., 1972.

Авдеев А. Д. Происхождение
театра. Л.—М., 1959.

Авдеева А. Танцевальное ис-
кусство Узбекистана. Ташкент,
1963.

Аверкиева Ю. П. Изменения
в экономике и социальной жизни
индейцев Северной Америки под
воздействием колонизации. — СЭ,
1968, № 1.

Аверкиева Ю. П. Индейское
кочевое общество XVIII—XIX вв.
М., 1970.

Анати Е. Наскальное искусство
района Боарио Терме-Дар-
фо. — В кн.: Первобытное искус-
ство. Новосибирск, 1976.

Анисимов А. Ф. Духовная
жизнь первобытного общества.
М.—Л., 1966.

Анисимов А. Ф. Этапы разви-
тия первобытной религии. М.—Л.,
1967.

Анцыферова Л. И. К пробле-
ме изучения исторического разви-
тия психики. — В кн.: История и
психология. М., 1971.

Афасижев М. Н. Фрейдизм и
буржуазное искусство. М., 1971.

Бибиков С. Н. Поселение Лука-
Врубелевецкая. — МИА, 1953,
№ 38.

Бибиков С. М. Нове у вивченні
найдавніших форм музично-хо-
реографічного мистецтва. — «Віс-
ник Академії Наук Укр. РСР»,
1974, № 9.

Бибикова В. И. О происхож-
дении мезинского палеолитическо-
го орнамента. — СА, 1965, № 1.

Бич Й. К сердцу Африки. М.,
1970.

Богаевский Б. Л. Новое ми-
нойское кольцо с изображением
культового танца. Спб., 1912.

Богаевский Б. Л. Земледель-
ческая религия Афин. Пг., 1916.

Богаевский Б. Л. Ритуальный
жест и общественный строй древ-
ней Греции. — В кн.: Религия и
общество. Л., 1926.

Богаевский Б. Л. Мужское бо-
жество на Крите. Яфетический
сборник, VI. Л., 1930.

Богаевский Б. Л. Минотавр и
Пасифая на Крите.— В кн.: Сбор-
ник АН СССР в честь 50-летия
научно-общественной деятельнос-
ти акад. С. Ф. Ольденбурга. Л.,
1934а.

Богаевский Б. Л. К вопросу
о значении изображения так наз.
«Колдуна» в пещере Трех брать-
ев в Арьеже во Франции.— СЭ,
1934, № 4.

Богораз-Тан В. Г. Социаль-
ный строй американских эскимос-
сов. — «Труды Ин-та антрополо-
гии, археологии и этнографии».
М.—Л., 1936, т. IV.

Брайант А. Т. Зулусский на-

род до прихода европейцев. М., 1953.

Бьерре Й. Затерянный мир Калахари. М., 1963.

Бьерре Й. Встреча с каменным веком. М., 1967.

Бюхер К. Работа и ритм. М., 1923.

Вадецкая Э. Б. Древние идо­лы Енисея. Л., 1967.

Вадецкая Э. Б. Женские си­луэты на плитах из окуневых мо­гильников. — В кн.: Сибирь и ее соседи в древности. Новосибирск, 1970.

Вайнштейн С. И. Тувинцы-тоджинцы. М., 1961.

Вайнштейн С. И. История на­родного искусства Тувы. М., 1974.

Вайян Дж. История ацтеков. М., 1949.

Василевич Г. М. Древние охотничьи и оленеводческие обря­ды эвенков. — «Сборник Музея антропологии и этнографии АН СССР», т. XVII. М.—Л., 1957.

Васильева Е. Танец. М., 1968.

Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец. М., 1963.

Винников И. Н. Неопублико­ванная рукопись Льюиса Г. Мор­гана о плясках североамерикан­ских индейских племен. — СЭ, 1938, № 1.

Виппер В. Р. Искусство Древ­ней Греции. М., 1972.

Вишневский Б. Доисториче­ский человек в России. Л., 1924.

Влэдуциу И. Полинезийцы. Бухарест, 1967.

Всемирная история, т. 1. М., 1955.

Все о балете. Сост. Е. Я. Су­риц. М.—Л., 1966.

Гарасимчук Р. Развитие на­родного хореографического искус­ства советского Прикарпатья. Ис­следование гуцульских танцев. Автореф. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. Киев, 1956.

Гварамадзе Е. Л. Грузинский танцевальный фольклор. Автореф. на соиск. учен. степени д-ра искусствоведения. Тбилиси, 1966.

Генинг В. Ф. Этнический про­цесс в первобытности. Свердловск, 1970.

Голейзовский К. Образы рус­ской народной хореографии. М., 1964.

Гомер. Поэмы. М.—Л., 1953.

Городцов В. А. Дако-сармат­ские религиозные элементы в рус­ском народном творчестве. — «Труды Государственного истори­ческого музея», вып. I. М., 1926.

Гривицкас В. Искусство тан­ца. Автореф. на соиск. учен. сте­пени канд. искусствоведения. М., 1967.

Гроссе Э. Происхождение ис­кусства. М., 1899.

Гуменюк А. Народне хорео­графічне мистецтво України. Київ, 1963.

Гущин А. С. Происхождение искусства. Л.—М., 1937.

Даль Вл. Толковый словарь

живого русского языка, т. IV. М., 1955.

Дальский А. Н. Театрально-зрелищные действия на Крите и в Микенах. М.—Л., 1937.

Дарвин Ч. Мое миросозерцание. Спб., 1907.

Дарк П. У австралийских дикарей. Спб., 1876.

Диков Н. Н. Наскальные загадки древней Чукотки (Петроглифы Пегтымеля). М., 1971.

Дикшит С. К. Введение в археологию. М., 1960.

Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. М., 1968.

Добровольская Г. Танец. Пантомима. Балет. Л., 1975.

Доманский Я., Столяр А. По бесовым следам. Л., 1962.

Древний Восток. Атлас по древней истории Египта, Передней Азии, Индии и Китая. Л., 1937.

Дубинин Н. П. Социальное и биологическое в современной проблеме человека. — «Вопросы философии», 1972, № 10.

Думитреску Г. К проблеме происхождения докукутенской культуры. — В кн.: Материалы и исследования по археологии Юго-Запада СССР и Румынской Народной Республики. Кишинев, 1960.

Думитреску Х. Антропоморфные изображения на сосудах из Траяна. — В кн.: *Dasia*, т. IV. Bucureşti, 1960a.

Дэвидсон Б. Африканцы. Вве-

дение в историю культуры. М., 1975.

Дэвлет М. А. Большая Боярская писаница. М., 1976.

Ельницкий Л. А. Из истории эллинистических культур в Причерноморье (Дионис-Сабазий). — СА, VIII, 1946, № 8.

Еремеев А. Ф. Происхождение искусства. М., 1970.

Ефименко П. П. Первобытное общество. Киев, 1953.

Жорницкая М. Я. Народные танцы Якутии. М., 1966.

Замятнин С. Н. Памятники изобразительного искусства эпохи палеолита и их значение для проблемы происхождения искусства. Очерки по палеолиту. М.—Л., 1961.

Захаров А. Эгейский мир в свете новейших исследований. Пг., 1924.

Збенович В. Г. Позднетрипольские племена Северного Причерноморья. Киев, 1974.

Зеленин Д. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов. М.—Л., 1937.

Златковская Т. Д. Возникновение государства у фракийцев. М., 1971.

Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923.

Иванов Вяч. Вс. Об одном типе архаичных знаков искусства и пиктографии. — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972.

Иванов С. В. Скульптура на-

родов севера Сибири XIX — первой половины XX в. Л., 1970.

Иванов-Борецкий М. Первобытное музыкальное искусство. М., 1929.

Искусство Африки. М., 1967.

История Молдавской ССР, т. 1. Кишинев, 1965.

Кабиров Дж. Древнейшая наскальная живопись Зараутсая. — В кн.: Первобытное искусство. Новосибирск, 1976.

Кабо В. Р. Происхождение и ранняя история аборигенов Австралии. М., 1969.

Кабо В. Р. Синкретизм первобытного искусства. — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972.

Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971.

Каган М. Морфология искусства. Л., 1972.

Каган М. Художественная деятельность как информационная система. — «Искусство кино», 1975, № 12.

Кастере Н. Десять лет под землей. М., 1956.

Качурис К. А. О позднеэладских женских глиняных статуэтках. — СА, 1963, № 2.

Кетрару Н. А., Полевой Л. Л. Молдавия от камня до бронзы. Кишинев, 1971.

Кинжалов Р. В. Культура древних майя. Л., 1971.

Кинк Х. А. Художественное ремесло древнейшего Египта и сопредельных стран. М., 1976.

Клюева В. Н. Краткий словарь синонимов русского языка. М., 1961.

Колобѡва К. М. Из истории раннегреческого общества. Л., 1951.

Королева Э. А. Хореографическое искусство Молдавии. Кишинев, 1970.

Королева Э. А. О кинетической структуре молдавских фольклорных танцев. — В кн.: Этнография и искусство Молдавии. Кишинев, 1972.

Королева Э. А. О генезисе круговых танцев. — «Изв. АН МССР. Сер. обществ. наук», 1973, № 2.

Королева Э. А. Танец, его происхождение и методы исследования (по работам зарубежных ученых XX века). — СЭ, 1975, № 5.

Корочанцев В. Бьют, бьют тамтамы. — «Советская культура», 1972, 4 янв.

Косвен М. О. Очерки первобытной культуры. М., 1957.

Котович В. М. Изучение древних рисованных наскальных изображений в горном Дагестане. — В кн.: Археологические открытия 1970 года. М., 1971.

Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.—М., 1958.

Крашенинников С. Описание Камчатки. М., 1948.

Кругликова И. Т. О культе верховного женского божества на

Боспоре во II—III вв. н. э. — В кн.: Культура античного мира. М., 1966.

Ксенофонт. Анабасис. М.—Л., 1951.

Кулик С. Сафари. М., 1971.

Кусургашева А. П. Антропоморфная пластика из поселения Новые Русешты I. — КСИА, 1970, вып. 123.

Лайола М. Традиционные креольские танцы Чили — В кн.: Культура Чили. М., 1968.

Лафарг П. Очерки по истории культуры. М.—Л., 1926.

Леббок Дж. Начало цивилизации. Спб., 1876.

Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М., 1930.

Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1937.

Липперт Ю. История культуры. Спб., 1904.

Липс Ю. Происхождение вещей. М., 1954.

Липский А. Н. К вопросу о семантике солнцеобразных личин Енисея. — В кн.: Сибирь и ее соседи в древности. Новосибирск, 1970.

Лисициан С. С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. I. Ереван, 1958.

Литвинский Б. А. Намазга-тепе. — СЭ, 1952, № 4.

Локвуд Д. Я — абориген. М., 1971.

Лосев А. Ф. Античная мифология. М., 1957.

Лот А. В поисках фресок Тасили. М., 1964.

Лурье С. Я. Язык и культура микенской Греции. М.—Л., 1957.

Мазин А. И. Наскальные рисунки IV—III тыс. до н. э. таежной зоны Верхнего Приамурья. — В кн.: Первобытное искусство. Новосибирск, 1976.

Майтингер К. Охота за головами на Соломоновых островах. М., 1957.

Макаревич М. Л. Об идеологических представлениях у трипольских племен. — «Зап. Одесского археологич. о-ва», 1960, т. 1 (34).

Макаренко М. Маріупільський могильник. Київ, 1933.

Максимова А. Г. Наскальные изображения ущелья Тамгалы. — «ВАН Казахской ССР», 1958, № 9.

Мариковский П. И. О наскальных изображениях в горах Чулак. — «ВАН Казахской ССР», 1950, № 6.

Маркевич В. И. Исследования неолита на среднем Днестре. — КСИА, 1965, вып. 105.

Маркевич В. И. Многослойное поселение Новые Русешты I. — КСИА, 1970, вып. 123.

Маркевич В. И. Итоги работ молдавской неолитической экспедиции. — В кн.: Археологические открытия 1970 года. М., 1971.

Массон В. М. О культе жен-

ского божества у анауских племен. — КСИИМК, 1959, вып. 73.

Массон В. М. Средняя Азия и Древний Восток. М.—Л., 1964.

Массон В. М. Проблема неолитической революции в свете новых данных археологии. — «Вопросы истории», 1970, № 6.

Матюшин Г. Н. У колыбели истории. М., 1972.

Маунтфорд Ч. П. Коричневые люди и красные пески. Путешествие по дикой Австралии. М., 1958.

Маца И. Проблемы художественной культуры XX в. М., 1969.

Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса. — В кн.: Ранние формы и архаические памятники. М., 1963.

Миклухо-Маклай Н. Н. Собр. соч., т. II. М.—Л., 1950.

Мириманов В. Б. Африка. Искусство. М., 1967.

Мириманов В. Б. Стилистическая эволюция наскальной живописи Сахары. — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972.

Михайлов Д., Кобищанов Ю. Удивительный мир африканской музыки. — В кн.: Африка еще не открыта. М., 1967.

Михайлова А. О художественной условности. М., 1966.

Михайловский В. В. Шаманство. М., 1892.

Монгайт А. Л. Археология Западной Европы. Каменный век. М., 1973.

Морган Л. Г. Древнее общество. Л., 1934.

Мошинская В. И. Древняя скульптура Урала и Западной Сибири. М., 1976.

Народы Австралии и Океании. Под ред. С. А. Токарева и С. П. Толстого. М., 1956.

Народы Америки. Под ред. А. В. Ефимова и С. А. Токарева, т. 1, 2. М., 1959.

Народы Африки. Под ред. Д. А. Ольдерогге и И. И. Потехина. М., 1954.

Народы мира в нравах и обычаях. Пг., 1916.

Немировский А. И. Идеология и культура раннего Рима. Воронеж, 1964.

Нестурх М. Ф. Происхождение человека. М., 1970.

Никольский В. К. Очерк первобытной культуры. М.—Пг., 1923.

Новерр Ж. Ж. Письма о танце. Л.—М., 1965.

Обермайер Г. Доисторический человек. Спб., 1913.

Окладников А. П. Археологические исследования в Бурят-Монголии в 1947 году. — ВДИ, 1948, № 3.

Окладников А. П. Неолит и бронзовый век Прибайкалья. — МИА, 1950, № 18.

Окладников А. П. Олень Золотые рога. Л.—М., 1964.

Окладников А. П. Петроглифы Ангары. М.—Л., 1966.

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

Окладников А. П. Петроглифы Нижнего Амура. Л., 1971.

Окладников А. П. О палеолитической традиции в искусстве неолитических племен Сибири. — В кн.: Первобытное искусство. Новосибирск, 1971а.

Окладников А. П. Петроглифы Байкала — памятники древнейшей культуры народов Сибири. Новосибирск, 1974.

Окладников А. П. Удивительные звери острова Ушканьего и периодизация петроглифов Приангарья. — В кн.: Первобытное искусство. Новосибирск, 1976.

Окладников А. П., Запорожская В. Д. Ленские писаницы. М.—Л., 1959.

Окладников А. П., Запорожская В. Д. Петроглифы Забайкалья, ч. 1. Л., 1969; ч. 2. М.—Л., 1970.

Окладников А. П., Мартынов А. И. Сокровища Томских писаниц. М., 1972.

Осборн Г. Человек древнего каменного века. Л., 1924.

Ошурко Л. Народные танцы Молдавии. Кишинев, 1957.

Пассек Т. С. Периодизация трипольских поселений. — МИА, 1949, № 10.

Пассек Т. С. Раннеземледельческие (трипольские) племена Поднестровья. — МИА, 1961, № 84.

Пендлбери Дж. Археология Крита. М., 1950.

Переверзев Л. Б. Искусство и кибернетика. М., 1966.

Першиц А. И., Монгайт А. Л.,

Алексеев В. П. История первобытного общества. М., 1968.

Платон. Полн. собр. соч., т. XIV. Пг., 1923.

Платонов К. К. Психология религии. М., 1967.

Платонов К. К. О системе психологии. М., 1972.

Плутарх. Сравнительные жизнеописания, т. I. М., 1961.

Полевой В. М. Искусство Греции. Древний мир. М., 1970.

Попова Т. А. Зооморфная пластика трипольского поселения Поливанов Яр. — КСИА, 1970, вып. 123.

Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка. М., 1959.

Проблемы этнографии и антропологии в свете научного наследия Ф. Энгельса. М., 1972.

Пунина З., Харламов Ю. Ритм. — В кн.: Ритм и культура танца. Л., 1926.

Равдоникас В. И. Наскальные изображения Онежского озера. М.—Л., 1936.

Равдоникас В. И. Следы тотемических представлений в образах наскальных изображений. — СА, 1937, № 3.

Равдоникас В. И. История первобытного общества. Л., ч. I. 1939; ч. II, 1947.

Райт Г. У колдунов нет дипломов. — «Вокруг света», 1968, № 5.

Райт Г. Свидетель колдовства. М., 1971.

- Рапопорт Ю. А.* Из истории религии древнего Хорезма. — «Труды Хорезмской археол.-этнограф. экспедиции», VI. М., 1971.
- Ратнер-Штернберг С. А.* Музейные материалы по тлинкитскому шаманству. — В кн.: Сборник МАЭ, VI. Л., 1927.
- Религии наименее культурных племен. Сост. В. К. Никольский и М. В. Бердоносков. М.—Л., 1931.
- Рикман Э. А.* Памятники древнего искусства Молдавии. Кишинев, 1961.
- Рикман Э. А.* Художественные сокровища древней Молдавии. Кишинев, 1969.
- Рогинская А.* Зараут-Сай (Записки художника). М.—Л., 1950.
- Ростовцев М.* Античная декоративная живопись на юге России. Пг., 1914.
- Роуз Ф.* Аборигены, кенгуру и реактивные лайнеры. М., 1972.
- Рыбаков Б. А.* Космогония и мифология земледельцев энеолита. — СА, 1965, № 1, 2.
- Савватеев Ю. А.* Залавруга. Л., 1970.
- Савватеев Ю. А.* Наскальные изображения Финляндии. — В кн.: Первобытное искусство. Новосибирск, 1976.
- Садоков Р. Л.* Путешествие в глубь веков. — СЭ, 1968, № 1.
- Садоков Р. Л.* Тайна сладкозвучной арфы. — СЭ, 1970, № 2.
- Садоков Р. Л.* Музыкальная культура древнего Хорезма. М., 1970а.
- Сарианиди В. И.* Культурные здания поселения анауской культуры. — СА, 1962, № 1.
- Светлов В. С.* В краю саванн. М., 1971.
- Седергрэн С.* Конго глазами художника. М., 1972.
- Селиванов В. В.* Человек и зверь (о двух ведущих темах палеолитического искусства). — В кн.: Первобытное искусство. Новосибирск, 1976.
- Семенов Ю. И.* Как возникло человечество. М., 1966.
- Сидорова В. С.* Скульптура древней Индии. М., 1971.
- Синицин И. В.* Археологические исследования Заволжского отряда, т. I. — МИА, 1959, № 60.
- Скальковский К. А.* Балет, его история и место в ряду изящных искусств. Спб., 1882.
- Словарь синонимов русского языка, т. 2. Л., 1971.
- Смирнов А. П.* Скифы. М., 1966.
- Сокровища Кипра. Текст А. К. Коровиной, В. М. Полевого, Н. А. Сидоровой. М., 1976.
- Спиркин А.* Происхождение сознания. М., 1960.
- Средняя Азия в эпоху камня и бронзы. М.—Л., 1966.
- Стивенсон Ф., Стивенсон Р. Л.* Жизнь на Самоа. М., 1969.
- Стингл М.* Индейцы без томагавков. М., 1971.
- Стингл М.* Последний рай. М., 1975.
- Столяр А. Д.* О происхожде-

нии искусства как конкретно-историческом процессе. — «Сообщения Государственного Эрмитажа», вып. XXV. Л., 1964.

Столяр А. Д. О роли «натурального макета» как исходной формы изобразительного творчества. — В кн.: Археологический сборник Государственного Эрмитажа, вып. 6. Л., 1964а.

Столяр А. Д. К вопросу о социально-исторической дешифровке женских знаков верхнего палеолита. — МИА, 1972, № 185. Палеолит и неолит СССР, т. 7.

Столяр А. Д. О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания. — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972а.

Столяр А. Д. О «гипотезе руки» как традиционном объяснении происхождения палеолитического искусства. — В кн.: Первобытное искусство. Новосибирск, 1976.

Столяр А. Д., Савватеев Ю. А. О некоторых возможностях изобразительного анализа писаницы Астувансалми (Финляндия). — В кн.: Первобытное искусство. Новосибирск, 1976.

Страбон. География. М., 1964.

Суна Х. Латышские хороводы и хороводные танцы. Автореф. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. М., 1967.

Танцы, их история и развитие (по изд. Г. Вюлье). Спб., 1902.

Тарасов Л. М. Скульптура Галгаринской палеолитической стоян-

ки. — МИА, 1972, № 185. Палеолит и неолит СССР, т. 7.

Тахтарев К. М. Очерки по истории первобытной культуры. М.—Пг., 1922.

Тацит Корнелий. Сочинения. В 2-х т., т. I. Л., 1970.

Театральная энциклопедия, т. V. М., 1967.

Теннер Дж. Тридцать лет среди индейцев. М., 1963.

Титов В. С. Неолит Греции. Периодизация и хронология. М., 1969.

Тихонов Д. И. Аэта Филиппинских островов. — В кн.: Охотники, собиратели, рыболовы. Л., 1972.

Токарев С. А. К вопросу о значении женских изображений эпохи палеолита. — СА, 1961, № 2.

Токарев С. А. Ранние формы религии и их развитие. М., 1964.

Токарев С. А. Религия в истории народов мира. М., 1965.

Токарев С. А. Проблемы общественного сознания доклассовой эпохи. — В кн.: Охотники, собиратели, рыболовы. Л., 1972.

Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов. — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972.

Тэйлор Э. Первобытная культура. М., 1939.

Уорсли П. Когда вострубит труба. М., 1963.

Фомин И. И. Искусство палеолитического периода в Европе. М., 1912.

Формозов А. А. Образ человека в памятниках первобытного искусства с территории СССР. — «Вестник истории мировой культуры», 1961, № 6.

Формозов А. А. О древнейших антропоморфных стелах Северного Причерноморья. — СЭ, 1965, № 6.

Формозов А. А. Памятники первобытного искусства на территории СССР. М., 1966.

Формозов А. А. «Волшебные фигурки» первобытного человека. — «Вопросы истории», 1969, № 4.

Формозов А. А. Очерки по первобытному искусству. Наскальные изображения и каменные изваяния эпохи камня и бронзы на территории СССР. М., 1969а.

Формозов А. А. Археологические путешествия. М., 1974.

Францев Ю. П. У истоков религии и свободомыслия. М.—Л., 1959.

Фрэзер Дж. Золотая ветвь. М.—Л., 1931.

Фробениус Л. Детство человечества. Спб., 1910.

Фролов Б. А. Числа в графике палеолита. Новосибирск, 1974.

Хайтун Д. Е. Тотемизм, его сущность и происхождение. Сталинабад, 1958.

Харузина В. Н. Примитивные формы драматического искусства. — «Этнография», 1927, № 1, 2; 1928, № 1, 2.

Хлобыстина М. Д. Древнейшие южносибирские мифы в па-

мятниках окуневского искусства. — В кн.: Первобытное искусство. Новосибирск, 1971.

Худеков С. Н. История танцев, ч. I. Спб., 1913.

Чайлд Г. У истоков европейской цивилизации. М., 1952.

Чайлд Г. Древнейший Восток. М., 1956.

Чебоксаров Н. Н., Чебоксарова И. А. Народы, расы, культуры. М., 1971.

Чернецов В. Н. Наскальные изображения Урала. М., 1971.

Черников С. С. Наскальные изображения верховий Иртыша. — СА, 1947, № 9.

Черныш А. П. Флейта палеолитического времени. — КСИИМК, 1955, вып. 59.

Чурко Ю. Белорусский народный танец. Минск, 1972.

Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанская Г. В. Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971.

Шапошникова Л. В. Тайна племени Голубых гор. М., 1969.

Шаревская Б. И. Старые и новые религии Тропической и Южной Африки. М., 1964.

Шахнович М. И. Первобытная мифология и философия. Л., 1971.

Шерстобитов В. У истоков искусства. М., 1971.

Штамбок А. Из царства Атея в Неаполь Скифский. М., 1968.

Штейнен К. Среди диких народов Бразилии. М.—Л., 1930.

Штерн Э. Р. Доисторическая

греческая культура на юге России. — «Труды XIII Археологического съезда в Екатеринославе в 1905 г.», 1906, т. I. М.

Штернберг Л. Я. Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936.

Шульц Д. В. Моя жизнь среди индейцев. М., 1965.

Шуриц Г. История первобытной культуры, вып. II. М., 1923.

Щетенко А. Я. Древние земледельческие культуры Декана. Л., 1968.

Элленбергер В. Трагический конец бушменов. М., 1956.

Элькин А. Коренное население Австралии. М., 1952.

Ярошевский М. Г. Психология в XX столетии. М., 1971.

Adam L. Primitive Art. London, 1949.

Alford V. Sword Dance and Drama. Philadelphia, 1965.

Archey G. South Sea Folk. Handbook of Maori and Oceanic Ethnology, 1949.

L'Art et l'homme. R. Huyghe, vol. 1. Paris, 1957.

Baumgartel E. J. The Cultures of Prehistoric Egypt. London — Oxford, 1955.

Benedict R. Patterns of Culture. N. Y., 1955.

Birket-Smith K. The Paths of Culture. Madison, 1965.

Bleek D. F. Bushman folklore. — "Africa", 1929, vol. 2, N 3. London.

Bleek W. H. and Lloyd L. C. Specimens of Bushman Folklore. London, 1911.

Boas F. The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians. Washington, 1897.

Boas F. Primitive Art. Oslo, 1927.

Breuil H. Les Roches Peintes du Tassili-n-Ajjer. Alger—Paris, 1952.

Breuil H. The White Lady of the Brandberg. London, 1955.

Breuil H. Philipp Cave. London, 1957.

Breuil H. Anibib and Omandumba and Other Erongo Sites. Clairvaux, 1960.

Briffault R. The Mothers, vol. I—III. London, 1927.

Brodrick A. Prehistoric Painting. London, 1948.

Butt-Thompson F. W. West African Secret Societies. Their organisations, officials and teaching. N. Y., 1969.

Catlin G. Illustrations of the Manners, Customs and Condition of the North American Indians. London, 1876.

Catlin G. North American Indians. Edinburgh, 1903.

Chambers's Encyclopaedia, vol. IV. London, 1955.

Charles L. H. Growing up Through Drama.—"Journal of American Folklore", 1946, vol. 59, N 233.

Charles L. H. Regeneration Through Drama of Death.—"Journal

of American Folklore", 1948, vol. 61, N 240.

Charles L. H. Drama in First Naming Ceremonies. — "Journal of American Folklore", 1951, vol. 64, N 251.

Charles L. H. Drama in Shaman Exorcism.—"Journal of American Folklore", 1953, vol. 66, N 260.

Christensen E. O. Primitive Art. N. Y., 1955.

Chujoy A. The Dance Encyclopedia. N. Y., 1967.

Dobrescu A. L. Manual de dansuri naționale. Jocuri românești. București, 1930.

Dean B. The Many Worlds of Dance. Sydney — Melbourne, 1966.

Dean B. and Carell V. Dust for the Dancers. Sydney, 1956.

Dean B. and Carell V. Softly Wild Drums. Sydney, 1958.

Dumitrescu V. Arta neolitică în România. București, 1968.

Dumitrescu V. Arta preistorică în România. București, 1974.

Dussaud R. Les civilisations préhelléniques dans le bassin de la Mer Egée. Paris, 1914.

Ellis H. The Dance of Life. N. Y., 1929.

The Encyclopedia Americana. Vol. 8. N. Y. — Chicago, 1949.

Encyclopaedia Britannica, vol. 7. Chicago—London—Toronto, 1958.

Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, t. 4. Paris, 1754.

Evans A. The Palace of Minos. London, vol. 1, 1921; vol. II, 1928; vol. III, 1930; vol. IV, 1935.

Fenton W. N., Kurath G. P. The Iroquois Eagle Dance. An Offshoot of the Calumet Dance.—"Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology", bull. 156. Washington, 1953.

Florescu R. Arta Dacilor. București, 1968.

Frazer J. G. Totemism and Exogamy. London, 1910.

Gorer G. Africa Dances. N. Y., 1962.

Grand Larousse encyclopédique, t. 3. Paris, 1967.

Hahn C., Vedder H. and Fourie L. The Native Tribes of South West Africa. N. Y., 1966.

Hambly W. D. Tribal Dancing and Social Development. London, 1926.

Harrison J. E. Themis. A study of the Social Origins of Greek Religion. Cambridge, 1927.

Haskell A. L. The Wonderful World of the Dance. London, 1969.

Howelles W. Man in the Beginning. London, 1956.

Jantarski G. Die älteste Darstellung eines Streichinstrumentes.—„Revue Roumaine d'histoire de l'art. Série Théâtre, Musique, Cinéma", 1973, t. X, N 1.

Jerea H. Musica și dansul. — „Musica", 1965, N 6.

Kinney T. and M. The Dance. Its Place in Art and Life. London, 1914.

Kraus R. History of the Dance in Art and Education. New Jersey, 1969.

Kurath G. P. Algonquian Ceremonialism and Natural Resources of the Great Lakes. The Indian Institute of World Culture. Bangalore, 1957, N 22.

Kurath G. P. Iroquois Music and Dance: Ceremonial Arts of Two Seneca Longhouses.—"Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology", bull. 187. Washington, 1964.

La Meri. Dance as an Art-form. N. Y., 1933.

Lang A. Myth, Ritual and Religion. London, 1887.

Landtman G. The Kiwai Papuans of British New Guinea. London, 1927.

Levi-Strauss C. Gîndirea Sălbatică. București, 1970.

Lomax A. Folk Song Style and Culture. Washington, 1968.

Lowie R. H. The Sun Dance of the Crow Indians. — APAMNH, 1915, vol. XVI, p. 1.

Lowie R. H. Dances and Societies of the Plains Shoshone. — APAMNH, 1915, vol. II, p. 10.

Lumholtz C. Unknown Mexico. London, 1881, vol. 1—2.

Lumholtz C. Among Cannibals. London, 1889.

Lumholtz C. Decorative Art of the Huichol Indians. — "Memoirs of the American Museum of Natural History", 1904, vol. III. N. Y.

Lumholtz C. Symbolism of the

Huichol Indians. — "Memoirs of the American Museum of Natural History", 1907, vol. III.

Macgowan K. Early Man in the New World. N. Y., 1950.

Macgowan K., Melnitz W. The Living Stage. A History of the World Theatre. N. Y., 1955.

Marti S. and Kurath G. P. Dances of Anáhuak. Chicago, 1964.

Martin J. Introduction to the Dance. N. Y., 1939.

Mason B. S. Dances and Stories of the American Indian. N. Y., 1944.

Matasă C. Frumușica. București, 1946.

McCulloch A. Encyclopedia of Australian Art. N. Y. — Washington, 1969.

Mellaart J. The Beginning of Mural Painting. — "Archaeology", 1962, vol. 15, N 1.

Mountford C. P. Peintures aborigènes d'Australie. Unesco la grand art en édition de poche Flammarion, 1964.

Mountford C. P. The Artist in Tribal Society. — In: Proceedings of a symposium held at the Royal Anthropological Institute. London, 1961.

Nilson M. P. The Minoan-Mycenaean Religion and its Survivals in Greek Religion. London—Oxford—Paris—Leipzig, 1927.

Oesterley W. O. E. The Sacred Dance. Cambridge, 1923.

Oficer H. Religion and the

- Dance. — „Theatre Arts Monthly“, 1921, N 1.
- Parkinson R.* 30 Jahre in der Südsee. Stuttgart, 1907.
- Pendlebury J. D. S.* A Handbook of the Palace of Minos at Knossos. London, 1933.
- Pericot L. and Perello E. P.* Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara. Chicago, 1964.
- Petrie Flinders W. M.* Prehistoric Egypt. London, 1920.
- Prehistoric Art. London, 1956.
- Preuss K. T.* Religion und Mythologie der Vitoto. 1921, B. 1. Göttingen.
- Radin P.* Primitive Religion, its Nature and Origin. N. Y., 1957.
- Raffe W. G.* Dance Dictionary. London, 1964.
- Rath E.* Aesthetic Dancing. N. Y., 1924.
- Reed H.* The Artist in the Tribal Society. London, 1961.
- Ridgeway W.* Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races in Special Reference to the Origin of Greek Tragedy. N. Y., 1964.
- Ridgeway W.* The Origin of Tragedy With Special Reference to the Greek Tragedians. N. Y., 1966.
- Runes D. D. and Schrickel H. G.* Encyclopedia of the Arts. N. Y., 1946.
- Sachs C.* World History of the Dance. N. Y., 1937.
- Sachs C.* The Commonwealth of Art Style in the Fine Arts, Music and the Dance. N. Y., 1946.
- Sachs C.* Rhythm and Tempo. A Study in Music History. N. Y., 1949.
- Säflund G.* Aphrodite Kallipygos. Stockholm, 1963.
- Scott E.* Dancing in All Ages. London, 1899.
- Sheets M. S.* The Phenomenology of Dance. Wisconsin, 1966.
- Sorell W.* The Dance Through the Ages. N. Y., 1967.
- Sorell W.* The Dancer's Image. N. Y., 1971.
- Spencer B.* Wanderings in Wild Australia. London, 1928.
- Spencer B. and Gillen F.* The Native Tribes of Central Australia. London, 1938.
- Schurtz H.* Die Altersklassen und Männerbünde. Berlin, 1902.
- Starr F. S.* Indus Valley Painted Pottery. Princeton, 1941.
- Stow G. W.* The Native Races of South Africa. London, 1905.
- Stow G. W.* Rock Paintings in South Africa. London, 1930.
- Strehlow C.* Die Aranda- und Loritja-Stämme in Zentral Australien. Frankfurt, 1910.
- Theresa M.* The Dance in Europe. — „The Theatre Arts Monthly“, 1928, N 4.
- Vasmer M.* Russisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg, 1958.
- Vedder H.* Die Bergdama. Hamburg, 1923 (Bd. I).
- Verger P.* Dieux d'Afrique, Paris, 1954.

Vulpe R. Izvoare. Săpăturile din 1936—1948. București, 1957.

Walker J. R. The Sun Dance and Other Ceremonies of the Ogla-la Division of the Teton Dakota. — APAMNH. 1917, vol. XVI, part II.

Willcox A. R. Rock Painting of the Drakensberg. London, 1956.

Willcox A. R. The Rock Art of South Africa. N. Y., 1963.

Winckler H. The Rock Drawings of the Southern Upper Egypt. London, 1938.

Wingert P. S. Primitive Art. Its traditions and styles. N. Y. — Oxford, 1962.

Wissler C. General Discussion of Shamanistic and Dancing Societies. — APAMNH, 1916, vol. XI, part XII.

Wormington H. W. Prehistoric Indians of the South-West. Denver, 1947.

Zoete B. de. Dance and Magic Drama in Ceylon. London, 1957.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ВАН — Вестник Академии наук
 ВДИ — Вестник древней истории
 КСИА — Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института археологии Академии наук СССР
 КСИИМК — Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры Академии наук СССР
 МАЭ — Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого Академии наук СССР
 МИА — Материалы и исследования по археологии СССР
 СА — Советская археология
 СЭ — Советская этнография
 APAMNH — Anthropological Papers. American Museum of Natural History. New York

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА	5
ВВЕДЕНИЕ	9
Глава I. ТОТЕМИЧЕСКИЕ ТАНЦЫ	34
Глава II. ДРЕВНЕЙШИЕ ВИ- ДЫ ЖЕНСКИХ ОБРЯДОВЫХ ТАНЦЕВ	51
1. Семантика женского культы	51
2. Танцы плодородия	65
3. Танцы змей, птиц, живот- ных	82
4. Военные танцы	95
Глава III. ДРЕВНЕЙШИЕ ВИ- ДЫ МУЖСКИХ ОБРЯДОВЫХ ТАНЦЕВ	100
1. Охотничьи танцы	100
2. Военные танцы	109
Глава IV. СЕМАНТИКА ОР- НАМЕНТАЛЬНЫХ МОТИВОВ ОБРЯДОВЫХ ТАНЦЕВ	123
1. Символика геометрических мотивов	123
2. Рисунки танца	125
3. Ритуальные позы танца	141
4. Танцы с символическими предметами	165
5. Формирование канонов ис- полнения танца	168
6. Танцевальные обряды, по- священные растительным си- лам природы	170
Глава V. БЫТОВЫЕ ТАНЦЫ	174
Глава VI. ТАНЕЦ КАК КОМ- ПОНЕНТ ПЕРВОБЫТНОГО ХУ- ДОЖЕСТВЕННОГО СИНКРЕТИ- ЧЕСКОГО ДЕЙСТВА	181
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	189
ПРИМЕЧАНИЯ	193
ЛИТЕРАТУРА	199
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	214



Эльфрида Александровна Королева
РАННИЕ ФОРМЫ ТАНЦА

Утверждено к изданию Редакционно-издательским советом АН МССР

ИБ № 320

Редакторы А. Г. Штейнгаус, Г. К. Комарова. Художественный редактор Г. Н. Остапенко. Художник В. Б. Андреев. Технический редактор Е. И. Попушой. Корректоры Л. Г. Руссу, Н. И. Яновер, О. В. Косматых.

Сдано в набор 24.VIII 1977 г. Подписано в печать 30. XI 1977 г. АБ10269. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1. Усл. печ. л. 11,34. Уч.-изд. л. 11,77. Тираж 3010. Заказ 466. Цена 1 р. 80 к.

Издательство «Штиинца», 277028, Кишинев, ул. Академическая, 3.

Типография издательства «Штиинца», 277004, Кишинев, ул. Берзарина, 10.