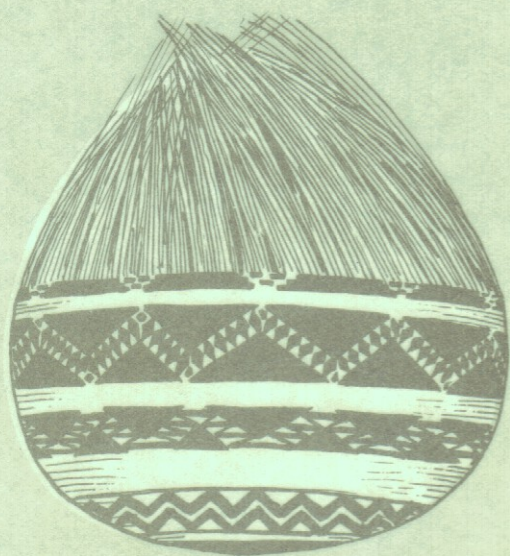


АМЕРИКАНСКИЕ  
ИНДЕЙЦЫ:  
НОВЫЕ ФАКТЫ  
И  
ИНТЕРПРЕТАЦИИ



«НАУКА»



# ПРОБЛЕМЫ ИНДЕАНИСТИКИ

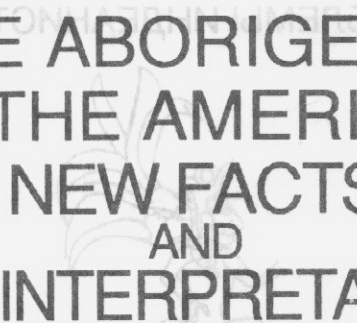


Статья подготовлена по заказу  
ВОЕННО-НАУЧНОГО ЦЕНТРА



АВТОГРАФ  
«АКАДЕМИКА»  
06.1996

RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES  
INSTITUTE OF ETHNOLOGY AND ANTHROPOLOGY



THE ABORIGENES  
OF THE AMERICAS:  
NEW FACTS  
AND  
NEW INTERPRETATIONS

AMERINDIAN STUDIES

Edited by  
Valery A. TISHKOV



MOSCOW  
«NAUKA»  
1996

I ИСТОРИЯ, ИСТОРИОГРАФИЯ

ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ЭТНОЛОГИИ

# АМЕРИКАНСКИЕ ИНДЕЙЦЫ: НОВЫЕ ФАКТЫ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

ПРОБЛЕМЫ ИНДЕАНИСТИКИ

II МИФОЛОГИЯ. РИТУАЛ.  
ИКОНОГРАФИЯ

Ответственный редактор

В. А. ТИШКОВ

III КОЛЛЕКЦИЯ



МОСКВА  
«НАУКА»  
1996

# ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО. КОЛЛЕКЦИИ. ПУТЕШЕСТВИЯ

**К. Ф. Феест**

*Университет г. Франкфурт-на-Майне,  
Германия*

## ИСКУССТВО КОРЕННЫХ АМЕРИКАНЦЕВ: "РЕДКОЕ" И "ОБЫДЕННОЕ"

В данной статье у меня двоякая цель. Во-первых, высказать свои соображения по вопросам типологии искусства коренных американцев и понятийного аппарата искусствоведения, относящегося не только к этим народам, но и к этнографическому исследованию явлений искусства вообще. А во-вторых, попытаться осветить некоторые аспекты взаимодействия западных концепций искусства и традиций коренных североамериканцев в создании визуальных форм.

Один из самых неблагодарных вопросов в этой теме - терминология. Как определить названные явления? В XIX в., когда рождались и история искусств и антропология, был изобретен термин "примитивное искусство", призванный обозначить место данного явления в пределах эволюционной теории. Его приняли даже те ученые, которые признавали, в духе культурного релятивизма, уничижительный оттенок слова "примитивный"<sup>1</sup>, хотя время от времени некоторые из них заявляли, что примитивными были скорее экономика<sup>2</sup> или религия<sup>3</sup> первобытных народов, а не их искусство.

В последние десятилетия наметились три подхода к этой проблеме. Первого придерживаются искусствоведы, не считающие термин "примитивный" в применении к первобытному искусству целиком отрицательным, поскольку именно это искусство вдохновило европейских и американских художников-модернистов на создание стиля, получившего название "примитивного"<sup>4</sup>. Им пользуются также те ученые, которых не устраивают все прочие термины<sup>5</sup>.

Попытки второй, более многочисленной школы заменить обидное прилагательное чем-то более уважительным, не снимают, тем не менее, противопоставления "такого-то (какого бы то ни было) искусства" и "(настоящего) искусства". Ни одно из предложенных этой школой определений, таких как "племенное"<sup>6</sup>, "не-западное" или "не-европейское"<sup>7</sup>, "аборигенное"<sup>8</sup>, "этнографическое" или "этнологическое"<sup>9</sup>, иногда в

форме "этно-искусство"<sup>10</sup> или "искусство малых обществ"<sup>11</sup>, не может считаться удовлетворительным, и ни одно из них не нашло широкого применения. Так, критику антропологов и представителей третьего мира встретило употребление понятия "племенного" как такового. "Незападное" не годится потому, что валит в одну кучу такие разнородные явления, как бушменское и японское искусство, но исключает при этом европейское палеолитическое искусство; прилагательное "аборигенное" не имеет однозначного смысла; слова "этнографический" и "мальтий" обычно различают искусствоведческое и этнографическое изучение народов<sup>12</sup>.

Третья школа строит свои определения на отрицании противопоставления между понятиями "примитивное" и "искусство" и предлагает называть отдельно каждую из свойственных различным культурам эстетических систем: например, "искусство маори", "искусство айнов", "искусство лакота". Это, конечно, удобно для практических целей; кроме того, такие определения подразумевают наличие специфических культурных условий создания и восприятия визуальных форм. Однако они значительно ограничивают возможности сравнительного исследования этих форм, поисков в них общего и особенного.

Термин "искусство американских индейцев"<sup>13</sup>, несмотря на схожесть с приведенными выше, возник независимо от них, но он, к сожалению, не несет даже намек на какую-либо культурную специфику, потому что "американские индейцы" - это целая вселенная разнообразных народов и культур. Замена "американских индейцев" на "коренных американцев" (как в названии серии публикаций конца 60-х гг. Института искусства американских индейцев) не более, чем косметическая правка, столь же мало значащая, как и термины "племенное", "незападное", "этнографическое" и т.п. Частичным решением стало употребление по крайней мере множественного числа слова "art" - "arts" по отношению к визуальным формам искусства коренных североамериканцев<sup>14</sup>.

На более глубоком, сущностном уровне, конечно, речь идет о понимании "искусства" вообще. И в антропологии и в искусствоведении концепция искусства базируется на термине и соответствующем культурном конструкте, которые были разработаны в Западной Европе в эпоху Ренессанса. И коль скоро этот возникший в рамках определенной культуры конструкт наделяется универсальным характером, то все произведения, созданные вне этой культуры, по законам иных традиций, должны получить к своему определению некое уточнение: "такое-то" искусство, "искусство тех-то" и т.п. С другой стороны, если считать универсальным не данный конструкт, а факт повсеместного создания людьми визуальных форм, тогда можно с полным правом принять подход к явлениям искусства как к равным по своему значению, но индивидуальным, развивающимся в рамках своей собственной традиции. Одно из побочных преимуществ такого подхода в том, что он позволяет не вдаваться в дискуссии, что же такое "искусство" в западном смысле.

Тем не менее любое сравнительное исследование в этой области должно начинаться с анализа как различий, так и общих черт, система-

тически определяемых в разных традициях создания визуальных форм. И одним из таких существенных различий является, пожалуй, наличие или отсутствие в данной традиции специального термина для обозначения сферы искусства или эстетики вообще. Для практических целей неважно, имеется этот термин или нет, - проблема в том, что люди (в западном обществе, например) не могут договориться ни о его значении, если он есть, ни решить, что его нет. Но разница-то как раз и заключается в том, принято ли считать искусство (как бы его ни определять) особой областью или таковой области и соответствующего понятия не существует<sup>15</sup>.

Такая "концептуальная специализация" может быть уподоблена специализации и разделению труда и тем самым сближена со сложной социально-экономической реальностью, чья многомерность, поглощающая простую дихотомизацию явлений, и определяет специфические для каждой культуры способы создания, использования и восприятия визуальных форм.

Наиболее близкий мне подход к определению западной традиции искусства я нашел у искусствоведа Джозефа Алсопа в его книге, изданной в 1982 г., "Традиции редкого в искусстве"<sup>16</sup>, книге о собирательстве и коллекционировании. Алсоп определяет западное искусство (и еще четыре традиции, возникшие в других географических пространствах, но при аналогичных исторических обстоятельствах) через принцип "рарификации". Собирательство, утверждает Алсоп, приобретает смысл тогда, когда вещам, по тем или иным причинам оказывающимся редкими (действительно или во мнении людей), придается особая ценность. Поскольку коллекционирование предполагает изъятие вещей из контекста их утилитарного применения, нужно действительно считать редкость великой ценностью, чтобы обременять себя хранением и накоплением функционально бесполезных предметов. В той традиции коллекционирования, которая возникла в эпоху Ренессанса, редкость могла определяться или необычностью формы вещи, или ее происхождением из отдаленных времен и местностей, или мастерством исполнения, или знаменитостью ее творца. Создание коллекций таких предметов повышало их ценность еще больше, приводило к возникновению рынка раритетов (в том числе древностей), а также к появлению подделок. Коллекции и музеи превратились в места, где стало возможно следить за эволюцией предметов, а стало быть заниматься историей искусств и заново оценивать произведения<sup>17</sup>. Но самым существенным в этом процессе было все-таки именно отделение формы от функции. Изображения, первоначально созданные для целей религиозного поклонения, стали убираться из церкви и помещаться в коллекциях с единственной целью позволить публике любоваться ими, в церкви же функции этих изображений могли выполнять их дешевые копии<sup>18</sup>. В конце концов искусство и ремесло стали разными видами деятельности, а особый класс людей - художников - занялся исключительно производством эстетических ценностей.

Превращение иконописи в секуляризованное искусство аналогично превращению религии из всеобъемлющего и всепроникающего явления в нечто, имеющее вполне определенную, ограниченную нишу в духовной

жизни общества - такая специализация и деление на сферы являются универсальной характеристикой социальных процессов и не ограничиваются одной эстетикой.

При взгляде на коренных североамериканцев в момент контакта с европейцами и в глубь их истории становится очевидным, что традиция восприятия искусства как имеющего свойство "редкости" была им абсолютно чужда. Нигде, похоже, рукотворные вещи не ценились только за их форму; нигде не было отдельной группы специалистов, занятых изготовлением красивых, но не используемых в быту предметов. И религиозные верования не отделялись от других областей жизни древних американцев; творения человека были частью культа и несли религиозные функции. Например, роспись каяков у эскимосов нуниваков наносилась для придания судну большей остойчивости и для увеличения его скорости<sup>19</sup>.

Теперь давайте на минутку попробуем выделить оппозицию "обыденное" и "редкое" в традициях искусства. "Обыденное" при этом будет характеризоваться единством формы, функции и символического значения предметов и отсутствием в обществе их специализированного производства (помимо разделения труда по признаку пола). Изготовленные человеком предметы используются все время, пока не износятся и не выйдут из строя, а затем как-то переделываются, но не сохраняются; изготовители, таким образом, лишаются возможности опираться на достижения своих предшественников. В "обыденной" традиции постоянно и неизменно присутствует религиозный аспект. Например, у наскапи, охотников восточной Субарктики Северной Америки, по словам Франка Спекса<sup>20</sup>, "предметы, изготовленные человеком, являются в равной мере духовными и утилитарными сущностями". Рисунки, нанесенные женщинами на мужскую охотничью одежду, изображают сны охотников; они должны "понравиться" оленям и обеспечить успех в охоте<sup>21</sup>.

Разумеется, существовали и не оставались незамеченными индивидуальные различия в мастерстве изготовления вещей, но они никогда не ставились выше непосредственной необходимости уметь самим делать все необходимое для себя и своих ближайших родственников. У номлаков Калифорнии корзины изготовляли все женщины, но "среди них было всего несколько очень умелых"<sup>22</sup>; у помо признание мастерства женщины в плетении корзин отнюдь не повышало ее социального престижа<sup>23</sup>. Все члены общины производили функциональные визуальные формы, но никто не считался и не назывался художником.

Но все-таки совсем уж в чистом виде такой "сценарий" едва ли встречается. На самом деле какая-то специализация (в том числе и связанная с понятием редкости), по крайней мере в отношении некоторых предметов, существует у большинства народов. Вызывают специализацию в производстве визуальных форм три основные причины, нередко тесно связанные между собой и начинающие обособляться только по мере усложнения самого общества: нехватка сырья, специализация функции и специализация символического значения предметов.

Недостаток сырья работает в двух направлениях. Предметы изготавливаются там, где ресурсы наличествуют, и экспортируются в места,



где данного сырья нет. Например, деревянные чаши, сделанные в Новой Англии, продавались в других местностях; помо никогда сами не изготавливали луки, но приобретали их у других племен<sup>24</sup>. Производство предметов сверх количества, необходимого для местных нужд, являлось дополнительным стимулом для изготовителей и одновременно способствовало росту их мастерства (вследствие большей практики).

Но часто какое-то сырье специально импортировалось для производства определенных, чаще всего статусных, предметов. И поэтому работа с этим сырьем могла оказаться в руках небольшого числа квалифицированных ремесленников. Примером могут послужить раковины, привозившиеся с обоих океанских побережий для продажи во внутренних районах, или медь, в наиболее чистом виде встречающаяся всего в нескольких месторождениях на востоке Северной Америки.

Специализация функций также может быть вызвана рядом причин, например, разной скоростью износа предметов. Луки и стрелы или мокассы индейцев Прерий нуждались в гораздо более частой замене, чем покрывки типи. Поэтому каждый мужчина умел делать луки и стрелы (правда, это не относится к некоторым группам индейцев Калифорнии<sup>25</sup>), а каждая женщина - мокассы, но лишь несколько женщин из всего племени могли изготовить покрывку типи. Когда нужно было сделать новую покрывку, приглашалась опытная мастерица, которая руководила этой работой и затем получала подарки за свой труд<sup>26</sup>. Еще один пример специализированного труда - изготовление каяков у эскимосов нуниваков<sup>27</sup>.

Специализация функции возникает и тогда, когда в общественной жизни обособляются, например, политика или религия и появляются соответствующие деятели: совсем не обязательно каждому члену общества знать, как смастерить регалии, обозначающие то или иное положение их носителя, или как изготовить предметы, необходимые для отправления того или иного религиозного обряда.

Отчасти это связано уже со специализацией символического значения, поскольку многие ритуальные предметы ассоциируются с корпусом знаний, доступных лишь посвященным. Но тенденцию ко все увеличивающейся специализации значения можно видеть даже и в тех многочисленных случаях, когда в предметы ежедневного обихода изготовители вкладывали свой собственный индивидуальный стиль.

Интересно, что первым выделяется из единства формы, функции и значения именно значение. Иногда сохраняется единство формы и функции, а интерпретация значения уже может быть неоднозначной. Рисунки на скапи основываются на снах мужчин, но делаются они женщинами, которые не обладают полным знанием значения этих рисунков. Но даже эти традиционные рисунки интерпретируются мужчинами различно, в соответствии с их конкретными снами<sup>28</sup>. Кларк Уисслер<sup>29</sup> заметил, что при вышивании бисером женщины равнинных племен дают названия некоторым традиционным узорам, мужчины же интерпретируют эти узоры совершенно по-иному, чаще всего в терминах мужского военного комплекса.

По мере усложнения общества возникли по меньшей мере две новые традиции искусства. Обе они имеют в основе обыденное искусство, но идут дальше него: это религиозное, или ритуальное, искусство и художественное ремесло.

В религиозном искусстве сохраняется единство формы, функции и значения, но изготовление специфических ритуальных предметов находится в руках специалистов, посвящающих этой работе все или большую часть времени. Специализация основывается не на мастерстве, а на религиозном знании каждого отдельного изготовителя, и это знание передается специалистами из поколения в поколение. Ни рынка, ни подделок, ни собирательства таких предметов не существует. На самом деле многое в религиозном искусстве заведомо рассчитано на короткую жизнь: фрески в *кива* индейцев пуэбло, например, или некоторые ритуальные принадлежности нередко уничтожаются сразу же после завершения обряда. То, что чаще носителями этой традиции являются мужчины, отражает реальное распределение ритуальных обязанностей.

В произведениях художественных ремесел также сохраняется единство по крайней мере формы и функции, а часто - но не обязательно - и значения. Предметы изготавливаются мастерами-специалистами главным образом для других - на продажу или по заказу. Становятся специалистами либо по наследству, либо платят за необходимые знания и еще учатся. Не все ремесла, даже если в данном обществе есть соответствующая традиция, попадают в категорию художественных. На Северо-Западном побережье только геральдическая живопись и резьба, выполняемые мужчинами-ремесленниками для наследственной знати, могут считаться художественными ремеслами<sup>30</sup>; резьба для других целей или женское плетение считаются обычными ремеслами. На Равнинах такие ремесла, как вышивание иглами дикобраза или плетение корзин, относились к сфере сакрального, и занимались ими женщины - члены особых обществ ремесленников<sup>31</sup>. У патвинов Калифорнии некоторыми видами ремесел могли заниматься только члены определенных патрилиниджей, внутри которых наследовались необходимые тайные знания, амулеты и инструменты. Так, женщины одного патрилиниджа специализировались на изготовлении больших корзин из свернутых в кольца перьев, которые служили принадлежностью могил "сиятельных покойников". Мужчины другого линиджа были единственными производителями наконечников стрел из привозного обсидиана<sup>32</sup>. У соседних и родственных патвинам номлаки на изготовлении, например, стрел или каменных курительных трубок специализировались члены мужского тайного общества Хута<sup>33</sup>. Религиозная легитимация, нередко считавшаяся необходимой для ремесленной специализации (даже если производимые предметы не использовались в религии), может служить показателем перехода данного вида ремесла из области религиозного в область художественного.

Таким образом, к моменту контакта с европейцами у коренных народов Северной Америки существовало несколько традиций искусства, встречающихся в разных вариациях у разных групп. Вопрос заключается в том, как на эти традиции повлияла европейская традиция искусства как "редкости".

Самым первым и главным следствием было возникновение рынка местных изделий, обслуживавшего тех клиентов, кто интересовался экзотическими формами, иногда функцией и очень редко - символическим значением предметов местного производства. Европейцы собирали вещи не для использования, а для помещения их в коллекции. Нутка и другие народы Северо-Западного побережья были очень удивлены тем, что Джеймс Кук и его люди покупали местные вещи, не интересуясь их назначением, и неудивительно, что в конце концов они получали старые, сломанные (и даже иногда привезенные из других мест) предметы. Местные жители поняли, что их вещи являются товаром на рынке "редкого" искусства.

Европейская традиция коллекционирования предполагала интерес скорее к редкому и необычному, чем к типичному. Поначалу вещи делались по заказу европейцев местными ремесленниками, которые, однако, быстро сообразили, что предметам не обязательно быть функциональными, чтобы отвечать вкусам покупателей-европейцев. Такая трансформация совершилась легче там, где уже существовала традиция художественных ремесел; но и в других обществах происходило то же самое.

Следует все же иметь в виду, что на протяжении нескольких веков европейская традиция "редкого" искусства затрагивала коренных североамериканцев только на уровне "популярной" культуры. Белые колонисты XVII в. были знакомы в основном с "обыденной" европейской традицией и, судя об изделиях коренных американцев с точки зрения формы и функциональности, не упускали из виду и возможную пользу этих вещей для себя. Стимул для продажи вещи европейцам возникал всегда, когда она представлялась полезной в быту. Например, индейцы Виргинских островов в течение всего XVII в. поставляли колонистам значительное количество глиняной посуды, причем делали ее именно такой формы, какую хотели покупатели. Они изготавливали также деревянные сосуды для поселенцев, обогащая таким образом свои навыки художественного ремесла. Все это отражало изменения в культуре и экономической ситуации аборигенных народов.

При том, что общение с европейцами усиливало существующие и давало стимул развитию новых традиций художественного ремесла, оно существенно ослабляло традиции религиозного искусства. Деятельность миссионеров, да и общие изменения в культуре вследствие контакта с белыми подтачивали основы этих традиций, а подчас и обрекали их на гибель.

В некоторых случаях ремесла теряли характер художественных и превращались в обыденные, как случилось у индейцев Равнин с деятельностью обществ ремесленников, многие из которых в конце XIX или начале XX в. перестали функционировать. Так, вышивка иглами дикобраза все еще делалась, но у мастериц уже не было тех ритуальных и технических знаний, которыми обладали их предшественницы. По мере ослабления экономической мощи и снижения социального статуса наследственных элит (на Северо-Западном побережье) приходила в упадок и предназначавшаяся для них резьба.

К этому времени европейская традиция "редкого" искусства превратилась из элитарной эстетической системы в эстетику, усвоенную в

значительной степени и средним классом. Произведения аборигенного искусства, которые можно было сравнить с европейскими жанрами, например, живописью, стали оцениваться по европейским критериям, считавшимся, согласно европоцентристскому мировоззрению, пригодными для любого искусства. Живопись аборигенов получила место на нижней ступени эволюционной лестницы искусства, вершиной которой, разумеется, были достижения европейских живописцев XIX в.

Здесь не место подробно описывать появление современного искусства коренных народов Америки, но, безусловно, это был процесс постепенного приятия принципов европейской традиции искусства как "редкости" и как особой области духовной жизни. Исследовать этот процесс было бы чрезвычайно интересно, потому что он шел примерно в то же время, когда европейские и американские модернисты "открыли" для себя и стали внедрять в свое искусство "примитивные" формы. В какой-то степени такое слияние традиций поддерживало претензию Европы на универсальность ее определения искусства. Одновременно произошло возвышение до статуса искусства произведений коренных американцев, выполненных в рамках местных традиций быденного, ритуального или художественного ремесла. Возник рынок этих произведений, появились подделки, стали проводиться фестивали, и искусство коренных американцев превратилось в полноправную искусствоведческую дисциплину.

Почему же все-таки евро-американский рынок с таким трудом признает произведения художников - коренных американцев "высоким" искусством? В лучшем случае на них смотрят как на региональное, а в худшем - как на "этнографическое" искусство, которым оно является менее всего.

1 Boas F. Primitive Art. Oslo, 1927.

2 Kuhn H. Die Kunst der Primitiven. Munchen, 1923.

3 Adam L. Primitive Art. Harmondsworth, 1940.

4 Например: Rubin W. (ed). "Primitivism" in 20th Century Art. 2 vols. N.Y., 1984.

5 Например: Anderson R. Art in Primitive Societies. Englewood Cliffs, 1979. P. 2-7; Gell A. The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology // Anthropology, Art and Esthetics. Oxford, 1992. P.62, note 1.

6 Haselberger H. Method of Studying Ethnological Art // Current Anthropology, 1961. Vol.2, N 4. P.364.

7 Gerbrands A.A. Kunst-stijlen in West Nieu-Guinea // Indonesie, N 4, 1950.

8 Ucko P. (ed.). Form in Indigenous Art. Schematisation in the Art of Australian Aborigines and Prehistoric Europe // Prehistory and Material Culture Series 13. Canberra, 1977.

9 Haselberger H. Method of Studying... P.341-342.

10 Benzig B. Das Ende der Ethnokunst. Studien zur ethnologischen Kunsttheorie // Studien und Materialien der anthropologischen Forschung. Wiesbaden, 1978. Bd. 1, H.14.

11 **Layton R.** *The Anthropology of Art* 2nd ed. Cambridge, 1991. P.6; **Anderson R.** *Art in Primitive Societies.*

12 См.: **Hasselberger H.** *Method of Studying...* P.355-381.

13 Например: **Sloan J., LaFarge O. et al.** *Introduction to American Indian Art.* 2 vol. N.Y., 1931 (reprinted: New Mexico, 1970).

14 **Whiteford A. H.** *North American Indian Arts.* N.Y., 1970; **Feest Ch.** *Native Arts of North America.* London, 1980 (2nd ed., 1992).

15 **Sturtevant W.** *The Meaning of Native American Art // The Arts of the North American Indian.* N.Y., 1986. P.23-44.

16 **Alsop J.** *The Rare Art Traditions.* New Haven-London, 1982.

17 **Ibid.** P.16-17.

18 **Ibid.** P. 36.

19 **Himmelheber H.** *Eskimokunstler.* Stuttgart, 1938. P.32-33.

20 **Speck F.G.** *Naskapi.* Norman, 1935. P.19.

21 **Burnham D.K.** *To Please the Caribou: Painted Caribou-Skin Coats worn by the Naskapi, Montagnais and Cree Hunters of the Quebec-Labrador Peninsular.* Toronto, 1992.

22 **Goldschmidt W.** *Nomlaki Ethnography // University of California Publications in American Archaeology and Ethnology.* Vol.42, N 4. Berkeley etc., 1951. P.428.

23 **Gifford E.W.** *Clear Lake Pomo Society // University of California Publications in American Archaeology and Ethnology.* Vol. 18, N 2. Berkeley etc., 1926. P.332.

24 **Ibid.** P.329.

25 **McKern W.C.** *Functional Families of the Patwin // University of California Publications in American Archaeology and Ethnology.* Vol.13, N 7. Berkeley etc., 1922. P.249; **Gifford E.W.** *Clear Lake Pomo Society.* P. 329; **Goldschmidt W.** *Nomlaki Ethnography.* P.331, 418.

26 **Lowie R.H.** *The Assiniboine // Anthropological Papers of the American Museum of Natural History,* Vol.4, N 1. N.Y., 1909. P.14; **Wallace E., Hoebel E.** *The Comanches.* Norman, 1952. P.81.

27 **Himmelheber H.** *Eskimokunstler.* P.59.

28 **Speck F.G.** *Naskapi.* P.191-192.

29 **Wissler C.** *Decorative Art of the Sioux Indians // Bulletin of the American Museum of Natural History.* Vol.18. N.Y., 1904. P.272-275.

30 **Hawthorne H.B.** *The Artist in Tribal Society: The Northwest Coast // The Artist in Tribal Society.* N.Y., 1951. P.59-70.

31 **Kroeber A.L.** *The Arapaho // Bulletin of the American Museum of Natural History,* Vol.18. 1902-1907. P.30-33; **Grinnel G.B.** *The Cheyenne Indians. Their History and Ways of Life.* 2 vol. New Haven, 1923. Vol.I. P.168; **Schneider M.J.** *Women's Work: An Examination of Women's Role in Plains Indian Arts and Craft // The Hidden Half. Studies of Plains Indian Women.* Washington, 1983. P.101-121.

32 **McKern W.C.** *Functional Families of the Patwin.* P.246-256.

33 **Goldschmidt W.** *Nomlaki Ethnography.* P.331-332.



Книга посвящена проблемам изучения коренного населения Америки. В ней сосредоточено много новых материалов, оригинальных идей и интерпретаций в тех сферах мировой индеанистики, в которых российские ученые ведут наиболее плодотворные исследования и к которым обращено внимание многих зарубежных американистов.

В книге излагаются новые подходы к изучению русской колонизации Америки, содержатся неизвестные архивные данные о русско-индейских отношениях в Калифорнии, рассматриваются традиционные системы жизнеобеспечения и пути развития индейцев в новом мире, индейские искусство и мифология.

Читатель узнает, о чем говорят рисунки на стенах Тикаля — одной из столиц древних майя, о наскальных изображениях и древних культурных связях индейцев, о манипуляциях генеалогиями у боливийских аймара, о малоизвестных путешественниках, их дневниках и коллекциях. Большинство статей основано на первоисточниках.

