

А.Ю. Москвитина (Сиим)

ПРЕДИСЛОВИЕ

В работе этнографа умение выйти из контакта с полем не менее важно, чем войти в контакт. А порой и более сложно. Этнографическая монография и есть такой выход из контакта. Право исследователя говорить и делать выводы о культуре народа дается как от имени науки, так и от лица самой культуры. Первое и второе часто оказываются в конфликте и заставляют делать выборы, реверансы, оговорки, умолчания в пользу или во вред той или иной стороне.

В этнографии мы часто видим смещение привычной схемы «субъект-объект-адресат». Можно ли однозначно сказать, кто является адресатом этнографической монографии? «Выход из контакта» происходит в соответствии с законами и этикетом среды. А оценивать труд будет интеллектуальная общественность и «широкие круги читателей» — по законам господствующей научной традиции. Именно им и их критике он предназначен. Разве что в виде редкого исключения прочтут о самих себе написанную русскоязычную монографию носители обозначенной в заглавии культуры, которые, однако, вряд ли дадут свой ответ на нее. Ибо ответ текстом на текст, трактатом на трактат, книгой на книгу — прием концептуального общения европейской и в определенном смысле восточной цивилизаций. Эта форма реакции, перейдя из количества в качество, положила начало книгописанию и оправдала его как способ полноценного, хотя и опосредованного общения. Она во многом оказывается исчерпанной в сегодняшней гуманитарной науке, больше склонной «архивировать» тексты, чем непосредственно реагировать на их содержание. Но даже когда породившие книгу идеи и образы воздействуют на умы и получают равный по масштабу и напряжению отклик от научной аудитории, остается открытым вопрос о том, есть ли возможность для ответа и, более того, потребность в нем у самого «объекта» исследования. Представителям традиционных обществ чужд жанр научной дискуссии и в общем-то все равно, что там о них напишет исследователь. Однако то обстоя-

тельство, что связь научного субъекта и объекта этнографии формально выходит практически односторонней, не должно «развязывать руки» исследователю, напротив, оно накладывает на автора дополнительную этическую ответственность. Этнографическая монография не может быть лишь фактом науки, не будучи при этом посвящением народу и обращением к нему в ответ на раскрытие основ и тайн его культуры перед *чужим*, которому позволяют увидеть их и запечатлеть их образ. Восстановление через книгу целостности мира, «космоса» изучаемого народа есть материализация и трансфигурация, упорядочение полученного знания, которое в хаотичном и пассивном состоянии может обратиться во вред его обладателю. В идеале такое знание должно преподноситься в живом и целостном опыте письма, минующего лишние и насильственные классификации, категоризации и другие деформирующие живую ткань культуры аналитические методы работы, свойственные научному знанию инородной цивилизации. К такому идеалу научного творчества стремится представляемая на суд читателя монография В.Р. Арсеньева «Бамбара: культурная среда и овеществленный мир западносуданского этноса в коллекциях МАЭ РАН». Полученное в опыте общения с народом и культурой знание предстает перед сознанием автора как сюжет, развивающийся с его участием, как опыт «скользящего по поверхности взаимодействия», связанного одновременно с вчувствованием в чужую среду (вплоть до спонтанного участия в ее жизни) и с непредвзятым сторонним созерцанием.

«Народу, существованию которого обязана своим появлением эта книга». Такую форму мог бы иметь эпитафия к любой этнографической монографии. «Всем бамбара — один из них» — делает посвящение В.Р. Арсеньев в одной из своих предыдущих книг. Максима, высказанная им в этой краткой реплике, здесь исполняется снова — по возможности неформально, подчас выходя за рамки господствующей научной традиции, что-то намеренно оставляя недосказанным. В другом бы случае *выход* из «контакта с полем» не состоялся, но ведь тогда, возможно, несостоятельным был бы и сам *вход*...

* * *

То, что можно сказать о культуре народа в целом, относится в равной мере и к этнографическим предметам. Они — субъекты материальной культуры народа — того самого овеществленного мира, о котором рассказывается в этой книге. На заре истории этнографических

музеев вещи привозили из заморских стран целыми кораблями. Их снаряжали специальные фирмы — «коммерческие музеи», которые торговали естественнонаучными коллекциями, поставляли их в хранилища музеев народоведения и частные собрания и устраивали «этнографические шоу». По сути это было чем-то вроде организованного массового перемещения в метрополию колониальных трофеев и их представление падкой на экзотику публике. Благородные творческие поиски «африканской Атлантиды» в духе Л. Фробениуса были скорее исключением. Уже позже идея этнографического музея расширилась до ренессансной по своему характеру и размаху концепции музея всего человечества, призванного собрать со всего мира и представить всевозможные материальные проявления человеческого духа. Эти антропоцентричные проекты реализовывались на практике, например, в Музее Человека (Musée de l'Homme) в Париже (1937) и, позже, в Музее Человечества (Museum of Mankind) в Лондоне.

Грандиозным государственным и научным заказом был легендарный проект Дакар-Джибути (1931–1933), организованный французским правительством в 1930-х годах с целью сбора этнографических ценностей для наполнения Музея этнографии Трокадеро (впоследствии вышеупомянутый Музей Человека) в Париже и возглавленный будущим главой «мифологической школы» во французской африканистике М. Гриолем. По своему замыслу и характеру это была не просто научная экспедиция, а именно гуманистическая миссия. Однако, по записям ее секретаря М. Лейриса (впоследствии ведущего антрополога и идеолога Музея Человека), которые он оформил позже в книгу «*l'Afrique Fantôme*» («Призрачная Африка»), получение некоторых наиболее ценных вещей, особенно сакральных атрибутов, сопровождалось иногда угрозами расправы со стороны колониальной администрации в случае отказа допустить к ним или продать их. Не стоит это признание принимать за саморазоблачение, скорее это констатация М. Лейрисом ситуативных издержек на пути совершенствования методов вхождения в контакт с инокультурной средой. Таким образом, это и часть истории науки. И вряд ли стоит утверждать, что наличие этой «теневого» стороны закупочно-собирательской политики музеев означает непременно присутствие скелета в шкафу храма такой науки, как этнография. Но очевидно то, что таким путем в музейных фондах Старого и Нового Света появилось множество вещей без истории и вещей с травматичной историей. А также и то, что эти методы не могли не вывести из равновесия устои традиционных культур в сторону приспособления к европейскому спросу. Недаром

в «Структурной антропологии» К. Леви-Строс сравнивает традиционные культуры в их современном состоянии с надтреснутым кололом, который больше никогда не издаст чистого звука. Итогом полевой деятельности — опыта непосредственного общения с «источниками человеческого духа» — для К. Леви-Строса стали «Печальные тропики», а для М. Лейриса — «Призрачная Африка» — книги о невозвращении в поле. Это произошло на довольно ранних стадиях профессионального становления этих исследователей. В дальнейшем их огромные достижения оставались тематически связанными с «печальными тропиками» и «призрачной Африкой», но совершались на внешней и внутренней дистанции от них, по мотивам и воспоминаниям. Их научная деятельность действительно развивалась в отрыве от поля, замкнулась на работе общественно-организаторской, смежной с философией и даже политикой. В итоге она послужила основой для многочисленных философско-антропологических спекуляций, что, конечно, позволило по-новому сформулировать некоторые проблемы как философии, так и антропологии, но во многом привело к их взаимной профанации в соответствующей тематике.

Вернемся к музейным экспонатам и настоящей монографии, автор которой, по-видимому, поставил перед собой амбициозную цель содержательно завершить концепцию Музея Человека, нереализованную в полной мере по причине уклонения ее создателей в другие сферы деятельности. Согласно автору, сбор вещей — это часть исследовательского процесса, порой рискованного и напоминающего образ действия традиционных охотников бамбара, которые даже посвятили его в свой тайный союз в Мали. «Чтобы уничтожить, погасить все могущественные *ньяма* чудовищной пантеры, охотник отрезал ей хвост и воткнул его в пасть зверя <...> При погружении окончания зверя (его хвост) в его начало (его пасть), все *ньяма* были обречены оставаться и продолжать свое вращение по замкнутому кругу в труп животного...» [Kouyouma 2007: 70]. Этот охотничий ритуал позволяет не расплескать вокруг и не обратить против себя выброшенную с пролитой кровью жертвы «*ньяма*» — энергию, обеспечивающую жизнь и баланс организма (индивидуального и социального) и становящуюся фатально-вредоносной в случае нарушения его целостности: «...и стреляешь иной раз в зверя, а он, истекая кровью, становится вдруг человеком <...> И что это — хитрость умирающего врага или печальное открытие истины?!» [Арсеньев 1991: 10]. Представления, аналогичные представлениям о *ньяма*, есть во многих архаичных

культурах и их языках (даже в латыни кровь подразделяется на sanguis и spuog, живую и мертвую, текущую по жилам и вытекшую из раны). Как правило, эти представления связаны с очищением и искуплением кровью. Сегодня «кровавые метафоры», позаимствованные именно у этнографии, стали чуть не общим местом в философии модерна и постмодерна, их отвлекают от содержания конкретных обрядов и представляют чуть ли не как общую форму. В традиционном мировоззрении бамбара тем, что называется *ньяма*, могут быть наделены многие рукотворные вещи, так или иначе «заряженные» соответствующей энергией в процессе их изготовления. В этом случае понятие *ньяма* уже не связано напрямую с жертвенной кровью. Но сами люди, профессионально связанные с порождением вещей и образов, — кузнецы, гончары, гриоты, — относятся к «касте» *ньямакаля*, «колену *ньяма*», и непосредственно связаны с *ньяма*; хранители устной традиции — гриоты — называются *джели*, что переводится непосредственно как «кровь». По аналогии с ними исследователь-этнограф, собирающий и трансформирующий знания об обществе, может ассоциироваться с гриотом и восприниматься как сопричастный к своего рода *ньямакаля* — и это не раз подтверждал в личных беседах В.Р. Арсеньев.

Внезапная смерть белого путешественника от остановки сердца в результате акклиматизационной перегрузки для африканца будет скорее следствием, а настоящей причиной — губительная сила «фетиша», произвольно направленная на взявшего его чужака, прикоснувшегося к нему «не так». Иначе говоря, любое вторжение в целостность замкнутой системы, изъятие ее части — реальное или символическое — должно быть восполнено и компенсировано должным образом. Активное понимание этого в некотором смысле и уподобляет этнографа традиционному охотнику, который по роду своих занятий вынужден и обязан природное равновесие время от времени нарушать... Конечно, для исследователя похвально приобрести вещи, порой используя сложные дипломатические и психологические приемы для получения наиболее ценных экспонатов. Однако это лишь то, что называют «входом в контакт», в то время как необходимо осуществить еще и *выход*. Мало просто изъять предмет из одной среды и доставить в другую. Этнограф-собирающий — это тот, кто должен обеспечить вещам процесс *переселения*. Необходимо определить им должное место в новой среде бытования. В музее при адекватно выбранном окружении и интерпретации они обживают и обретают покой, причем только тогда, когда топография выставки перекликается

с позиционированием вещей и принципами их расположения в естественной среде обитания. Дав предмету имя и описание — новый код для его восприятия и понимания, его включают в контекст другой культуры, в специально высвобожденное в ней для этой цели пространство — пространство этнографического музея. «Подав» предмет, рассказав о нем, символически восстанавливают его изначальный статус. Эта работа аналогична поэтическому поиску метонимий — работе по переименованию, по переносу свойств целого на его частичное проявление, по их концентрации в этой части, дабы на выходе по этой составной части уже другие сумели интуитивно уловить способ переноса, проделать обратную операцию и представить по части суть целого. Возьмем хотя бы тот факт, что у нас маской будет называться лишь деревянная личина (по аналогии с маской маскарадной), в то время как по значению «маска» в большинстве африканских культур — это по меньшей мере все ритуальное облачение и скрывающийся под ним исполняющий специальные движения человек — вот пример одной из самых расхожих, хотя и вводящих в заблуждение метонимий в этнографическом музееведении. Над вещами производится своего рода ритуал замыкания круга, призванный преобразовать их возможно разрушительную энергию в нейтральную. Так, чтобы фигуры плодородия, маски, амулеты, инструменты стали фактами уже нашей культуры, не вызывая тревожного непонимания, — и это технически и идейно вполне достижимая цель. Так автор книги видит задачу этнографической экспозиции и установку для ее создателей. И это не суеверная мистификация, а предлагаемый на вооружение метод, учитывающий особенности среды бытования вещей, и критерий ответственности и качества собственной собирательской деятельности. Кроме методической аналогии с отношением к вещам в изучаемой культуре это и буквальное исполнение классической установки Лейбница о музее как театре науки. Учитывая же, что и само музейное пространство обладает своей историей, мы здесь имеем дело со сменяющимися друг друга авторскими концепциями, продиктованными — в соответствии со временем их создания — различными политическими соображениями и отражающими разные позиции науки по отношению к вещам и культурам. Поступающие в музей новые коллекции или отдельные предметы дополняют другие уже имеющиеся в распоряжении музея коллекции или фрагменты коллекций, попавшие сюда в периоды разного понимания культур и отражающие, соответственно, совершенно разные собирательские методики. Для наблюдательного ученого все эти предметы суть материальный отпе-

чаток истории науки. Нужно принять во внимание и момент расхождения так сказать *вещей* и *идей* по прошествии времени, а именно — то обстоятельство, что многие из старых предметов, выйдя из употребления, либо уже вовсе не встречаются в современном поле, либо функционируют существенно иначе. Соответственно, сочетание в музейных условиях вещей разных времен и возрастов нуждается в композиционном и смысловом обыгрывании и своего рода театрализации. Ведь этнография — единственная из гуманитарных наук, позволяющая себе образное воплощение научной концепции в виде музейной экспозиции. Именно воплощение, а не набор иллюстраций.

* * *

В рамках этнографического музееведения работа с «овеществленным миром» конкретного народа может иметь несколько уровней и направлений. Это и формальное описание внешнего вида предметов, порой дотошное и скрупулезное, как это обычно делается в музейных описях (в прошлом принципы и стиль такого описания восполняли ограниченный доступ к фотофиксации). Это и функциональные интерпретации, получаемые как в результате наблюдения за применением вещей в среде либо со слов их пользователей и владельцев, так и в кабинетных условиях, насколько это позволяет эрудиция специалиста, его аналитические навыки и умение оперировать аналогиями. Необычная форма орудий, выработанная веками и поколениями, носит во многом инструментально-утилитарный характер — она подогнана под руку и масштабы человеческого тела, приспособлена к характеру деятельности в конкретных природных условиях. В отношении масок и скульптуры региональную стилистику и ее инварианты можно интерпретировать исторически, реконструируя их становление. Лаконичность или детализацию, реалистичность или абстрактность форм — истолковать через исторические смещения этнополитических центров и межэтнические взаимовлияния. Совершенство очертаний предметов и изображений логически объясняется давностью традиции, несмотря на то что вещественных документов более отдаленных эпох мы часто не имеем по причине их элементарной тленности в неблагоприятных климатических условиях. Подобное часто говорится и об археологических культурных комплексах Тропической Африки, предыстория которых не всегда вполне ясна, а именно — внешнее совершенство и образная выразительность сохранившихся артефактов уже позволяет отнести сами культуры к гораздо более раннему периоду по сравнению с датировками, полу-

ченными в результате научного анализа имеющихся в наличии предметов.

Сказанное выше относится скорее к описательным, нежели объяснительным характеристикам культуры и ее образов. Этнографическое музееведение не раз слышало упреки в отсутствии выхода на теоретический уровень и в уклонении от постановки вопросов о том, почему эстетизированные образы того или иного народа приобрели именно такие формы и какие идеи из невербальной сферы эти формы отражают. Именно к этим темам на конкретном примере народа бамбара и обращается В.Р. Арсеньев в своем исследовании. В этнографическом искусствоведении имели место попытки содержательно прокомментировать формы предметов и охарактеризовать их внешний вид через умозрительное постижение психологии традиционного и первобытного искусства, логические вычисления структур архаической эстетики и первобытного сознания, их рудиментов у представителей «традиционных обществ». Но В.Р. Арсеньев в настоящей книге исходит больше из собственного опыта погружения в жизненное пространство бамбара, из наблюдений, дающих основание и право на реконструкцию мировоззрения этого народа. По характеру метода его поиск в чем-то аналогичен работе по выявлению так называемых семантических примитивов (или универсалий) в языкознании — универсальных элементарных смыслов, заложенных в языках человечества. К каким первообразам, образным и пластическим символам сводится овеществленный мир в массе и в сумме всех своих предметов и что стоит за этими символами? И автор пытается придти к этим универсалиям, протосимволам, проступающим для исследователя на поверхности культуры в процессе десятилетий наблюдения. Это не тотальная мистифицирующая символизация, свойственная авторам французской «мифологической школы». Так, крупнейшая представительница этой школы Ж. Дитерлен, научные тексты которой сегодня сравнивают со сценариями психоделических фильмов, определяет культуру бамбара и догонов через четкие космогонические символы — аллегории стихий и божеств. Цепочки абстрактных символов образуют своего рода номенклатурную систему, а принципы выбора символов и стиль повествования о них говорят скорее об экстравагантной харизме рафинированного автора, нежели об основах жизненного уклада бамбарских и догонских деревень. В трактовке В.Р. Арсеньева, в целом не отрицающей полностью взгляды «мифологической школы», все эти символы более прагматичны и не имеют столь вселенского масштаба; символические смыслы не закреплены

за вещами — они проступают скорее как потоки чувственно-образных ассоциаций. Говоря о них, автор берет на себя задачу описать специфику восприятия глубинных символов собственной культуры самими ее носителями.

* * *

При изучении обществ, их социально-политических основ, ритуалов допущенный в среду исследователь — даже не собиратель — в первую очередь останавливает внимание на зримых объектах — характерных предметах, фигурах, конфигурациях — как на знаках, позволяющих сконцентрироваться. Хотя в процессе погружения в среду должны быть открыты и настроены на восприятие все органы чувств, первым активизируется канал зрительный. И неспроста в истории музейных экспозиций передача слышимых и осязаемых, звуковых и тактильных аспектов культуры появилась как прием довольно недавно и носит экспериментальный характер. Равно как и исследования по этномузыковедению и осознание их важности также довольно недавнее приобретение. Исследование данных по экзотическим культурам — прежде всего анализ увиденного и явленного зрению, тем более что на заре полевой этнографии общение с традиционными обществами шло чаще опосредованно — через автохтонов-переводчиков, владевших языками метрополий. Да и вывезти непосредственно можно было лишь видимое — либо сами вещи, либо фотографии и зарисовки, тем более тогда на службе у этнографии не было техники и носителей для аудиозаписи. То есть опыт и традиция обращения со зрительными образами культур так или иначе очевидны, хотя вопрос об адекватности их понимания не будет снят, наверное, никогда. Еще в начале XX в. проблему зрительного восприятия африканской скульптуры поставил наш соотечественник В. Марков (Матвейс) в работах «Искусство негров» и «Фактура» (1914 г.) В. Марков говорит о фактуре в живописи, скульптуре и архитектуре как о произведении «шума», воспринимаемого через разные рецепторы сознанием. «Любовь к материалу побуждает человека украшать и обрабатывать его, что дает возможность получать от него все ему свойственные “шумы”, то, что мы называем фактурой» [Марков 2002: 6]. Он говорит об «искусстве негров» как о творческом порождении пластических символов через свободную и произвольную игру тяжестями и объемами, путем введения в круглую скульптуру ряда плоскостей как опор для дальнейших форм. В своей теоретической работе «Фактура» (1914 г.) В. Марков упоминает о подготовке специального труда — более глубокого исследования принципа введения плоскостей в африканской

скульптуре. Судьба этой книги неизвестна: она не была дописана в связи с ранним уходом автора из жизни, ее наброски и черновики, возможно, сохранились в архивах, но остаются недоступными. Однако у монографии В.Р. Арсеньева, выходящей почти сто лет спустя, есть все основания считаться продолжением этого утерянного труда, его «реинкарнацией», дополненной собственными наблюдениями автора и его опытом непосредственного визуального и звукового восприятия среды и ее «фактуры». «Любовь к материалу», особый характер контакта с материалом — как неотъемлемый компонент системы отражения бытия в архаической культуре — подробно интерпретируется в отношении изготовления всех предметов овеществленного мира бамбара и построения пространственных человеческих конфигураций, не только произведений искусства. Идеи «фасцинирующих кодов» и «образных символов», раскрытые в книге В.Р. Арсеньева, созвучны идеям «фактурных шумов» и «пластических символов» из труда В. Маркова. Так же как «принцип «приклонения» в архитектуре, объясняемый в «Фактуре», близок «императиву дизайнера в жизни овеществленной культуры» и «принципу всесвязности», о которых рассказывает автор данной монографии.

* * *

Западносуданскому народу бамбара посвящены книги и целые серии книг. Во многих отношениях они оказались системообразующим этносом. Самым первым массово растиражированным образчиком африканской реальности стала знаменитая колониальная открытка с жанровой сценой из жизни бамбара — деревенским танцем в наголовниках *согонинкун* в виде священных антилоп. Она совпала по времени с возникновением образов, навеянных африканской пластикой, в революционных работах П. Пикассо и фовистов. Для Франции, под политическим контролем и влиянием которой долго находилась страна бамбара, их можно назвать народом, на котором оттачивались методы национальной этнографии и антропологии. Скульптурами и масками бамбара традиционно начинается большинство альбомов по искусству африканского континента. О связи предметов материальной культуры бамбара со спецификой мировоззрения этого народа говорится в ставших этнографической классикой книгах представителей французской «мифологической школы» о космогонии и идеологии бамбара и трудах Д. Заана о тайных обществах и обрядовой иконографии бамбара. В отечественной научной литературе им, помимо работ самого В.Р. Арсеньева, вторят «Этнос и его искусство:

Западный Судан. Процессы стилиеобразования» и ее более теоретическое продолжение «Основы психологии первобытного и традиционного искусства» П.А. Куценкова. В этих работах, в основу которых легло тщательное изучение привезенных В.Р. Арсеньевым кунсткамерских и эрмитажных коллекций, последовательно доказывается, что именно «страна бамбара» — ядро исторического стилиеобразования традиционного искусства и социально-политической системы всего региона. Произведения «традиционного искусства» бамбара легли в основу африканистического музееведения Франции и даже стали ее политическими символами. Вернее, своего рода талисманами, как, например, аналог фетиша правителей Сегу — *боли маанкуноба* — на рабочем столе Ж. Ширака. И автор монографии усмотрел бы в этом нечто большее, нежели просто буржуазное самоутверждение. Увлечение бывшего президента Франции коллекционированием этнографического искусства так или иначе привело к музейной реформе и открытию Музея Набережной Бранли, воспринятого и как восторженное откровение «первозданных искусств» и как новая кунсткамера, гламурное перевоплощение колониального музея. Осмысление феномена Музея Набережной Бранли стало поводом для написания ряда критических книг, среди которых вышедшая в 2007 г. монография «*Le Gout des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*» («Вкус других. От колониальной экспозиции к первозданным искусствам») африканиста Б. д'Этуала — во многом эталонная по полноте проблемного осмысления истории этнографического музееведения в национальном масштабе, анализа музейных концепций и их практической реализации. Это один из крупнейших трудов по компаративному музееведению, отражающему эволюцию восприятия западной цивилизацией чужих культур и их презентации. Сам В.Р. Арсеньев задолго до появления этой книги принимал непосредственное участие в дискуссиях по поводу французской музейной реформы. Он уклонился от предложения войти в качестве зарубежного эксперта и консультанта в группу разработчиков концепции Музея Набережной Бранли. В том числе по причине, кроющейся в многозначительной игре слов названия «*Le Gout des Autres*». Так как чувство истинного «вкуса *Других*», т.е. *Других* именно с большой буквы — равных нам, но иных, к нам несводимых, блокируется «вкусовщиной» *нас-других*, других к Ним, поскольку наша концепция их равенства и инаковости — это лишь наша экзистенциальная проблема, к Ним не имеющая никакого отношения и ими не разделяемая. Именно поэтому мера нашего теоретически подкованного и экзистенциально

окрашенного вкуса — призрачна по отношению к культуре самих народов Африки, а подчас, несмотря на либерализм идеи, высокомерна и даже насильственна.

Таким образом, проблемы, которые ставило и ставит перед собой этномузееведение, локализуются как по ту сторону поля, так и в нем самом, пересекаясь с проблематикой других теоретических и прикладных наук, изучающих общества и культуры. Монография В.Р. Арсеньева собирает их все воедино, говоря сразу и о бамбара, и об их «отражающих системах», и об отражении этих «отражающих систем» в музейном пространстве. И ее автор находит выход, минуя стадии, где «познающий ум ищет окно в другой мир, а обнаруживает зеркало» [Щепанская 2000: 11], и заколдованный круг понятий, где «вкус Другого» парализует восприятие вкуса как таковое. И синтезируя несколько научных проблем через собственный опыт вживания в изучаемую среду, возможно, подходит к обновленному видению проблем и вопросов этнографии, на подступах к которым она сейчас находится. Во всяком случае, именно такими открытиями были тайные общества охотников, с которыми тесно соприкоснулся В.Р. Арсеньев, и отчасти родство по *джаму*, а также роль обоих феноменов в общественно-политической системе стран Западной Африки. В настоящей книге особое место занимают описания инвентаря традиционных охотников *донсо* и их ритуалов, свидетелем которых стал В.Р. Арсеньев. Например, *голобо* — ночное бдение с танцами, имитирующими сцены облавы на антилоп, которых изображают одетые в звериные шкуры охотники. Эти сюжеты затронуты здесь больше с музееведческой точки зрения, но до появления в этой книге они неоднократно начиная с 1970-х годов раскрывались В.Р. Арсеньевым в серии статей и выступлений у нас, во Франции и в Мали; они также разрабатывались им в цикле охотничьих рассказов 1970–1980-х годов. Эти рассказы написаны метонимическим языком охотников, произносящих параллельно «речи для большого *блон* (хижины-святилища) и малого *блон*» — слова для посвященных и непосвященных. Передавая и объясняя в беллетристической форме внутреннее состояние охотников бамбара, выходящих из деревни в лес, В.Р. Арсеньев подразумевает и установки этнографа, выходящего в поле. Говоря об этих состояниях и их преломлениях в конкретные действия, автор дает нам представление об языковых и образных клише изучаемого общества, но, пользуясь ими, он формулирует кредо исследователя со всеми вытекающими задачами, целями, этическими ограничениями и допущениями. Поэтому при прочтении, например, знакового для африка-

нистов политического романа кот-д'ивуарийского писателя А. Курума «En attendant le vote des betes sauvages» («В ожидании голоса диких зверей») многое из сказанного там, да и сам язык повествования, стилизованный под мандингские охотничьи мифы и исполняемые гриотами хвалебные песни, кажется уже где-то слышанным. Эта книга о роли охотничьих союзов в политике современного западноафриканского государства и формировании феномена африканских диктатур — одно из немногих крупных произведений по данной проблематике. Возможно, эта книга является политическим заказом. «Дикие звери» — это сами охотники, а «ожидание их голоса» — констатация их особой роли в политических процессах. В личной беседе с одним из ведущих французских этнографов-обществоведов африканистом Ж.-П. Дозоном, предложившим мне книгу А. Курума, было озвучено, что именно В.Р. Арсеньев одним из первых актуализировал в науке тему охотничьих союзов в традиционных потестарных системах и является «классиком» в этой области.



* * *

Арсеньев В.Р. Звери = Боги = Люди. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1991.

Арсеньев В.Р. Бамбара: от образа жизни к образам мира и произведениям искусства. Опыт этнографического музееведения. СПб.: МАЭ РАН, 2000.

Куценков П.А. Психология первобытного и традиционного искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2007.

Куценков П.А. Этнос и его искусство: Западный Судан. Процессы стилизации. М.: Наука, 1990.

Марков В. (Матвей). Фактура. Принципы творчества в пластических искусствах. М.: Изд-во В. Шевчук, 2002.

Щепанская Т.Б. Предисловие // Арсеньев В.Р. Бамбара: от образа жизни к образам мира и произведениям искусства. Опыт этнографического музееведения. СПб.: МАЭ РАН, 2000. С. 11–13.

De L'Estoile B. Le Gout des Autres. *De l'Exposition coloniale aux Arts premiers.* Paris: Flammarion, 2007.

Kourouma A. En attendant le vote des bêtes sauvages. Paris: Éditions de Seuil, 1998.

P.S. Подготовка настоящей монографии к изданию осуществлялась после ухода ее автора из жизни. В.Р. Арсеньев предполагал оформить текст изображениями переданных им в фонды МАЭ РАН африканских предметов. Иллюстративная подборка, сделанная им самим, оказалась утрачена, и наполнение книги изображениями было сделано повторно. Потребовалось заново восстановить образный ряд в соответствии с замыслом автора и содержанием книги. Кроме того, была проведена большая работа по поиску в музейном электронном каталоге уже имеющихся фотографий, многие предметы дополнительно отобрали в фондах Африки и заново отсняли. Все это стало возможным благодаря помощи и содействию сотрудниц отдела этнографии народов Африки старшего лаборанта В.Н. Семеновой и младшего научного сотрудника А.В. Эрман, заведующего лабораторией аудио- и визуальной антропологии к.и.н. Н.В. Ушакова, фотографа С.Б. Шапиро, старшей хранительницы фондов Африки Н.И. Андросовой, сотрудницы экспозиционно-выставочного отдела к.и.н. М.А. Янес, заместителя директора МАЭ РАН по науке д.и.н. проф. Е.А. Резвана.