

совпадение, на резонанс. В этом можно усмотреть психологическую установку на взаимодействие, на включение средствами своего рода «сверхречи», «сверхязыка», воздействием на бессознательном и под-сознательном уровнях в процессе коммуникации в единую систему существования — «общество», «коллектив». В каком-то смысле можно утверждать, что это один из кодов установления «родства», «целостного взаимодействия» через общие ритмические коды.

Это система образного взаимодействия, и в случае языковых реалий действует она прежде всего в сфере образов акустического характера наряду с музыкой. В наиболее последовательной форме полнота акустического взаимодействия прослеживается в песенном и эпическом жанрах фольклора. Но и без музыкального сопровождения (инструментального и вокального/«а капелла») бытовая речь обладает высокой степенью ритмичности, мелодичности, звонкости, распевности, подчиненности целой системе смысловых (эксплицитных, рациональных) и психологических (эмоциональных, жизненно достоверных) ритмов разного уровня в их согласии, концерте, взаимодействии и взаимодополнении. В конечном счете, это ритмы самой природы, ибо бамбара именно с этими ритмами и соотнобразуют свою жизнь. Образная же определенность воспроизведения этих ритмов охватывает всю систему отражения: вербализованные и невербализованные, акустически или зрительно оформленные (и — нет) картины мира.

## **Звуковые средства фасцинации в ритуалах бамбара (по полевым материалам 1990-х годов, Мали)**

Образ жизни и мышления бамбара предполагает их глубинную и неразрывную зависимость от естественных природных процессов, состояние симбиоза со средой, постоянное и непреложное согласование индивидуального и массового поведения со всем тем, что эту среду составляет [Арсеньев 2000: 18–22, 97–111]. В этом смысле можно сказать, что средства коммуникации, передачи информации, в том числе акустические, представляют весьма интересную сферу для исследований, многие из которых пока не начинались и даже не замышлялись. Ведь во многом эти «средства коммуникации» и делают возможным «пребывание общества в природе», обеспечивают их настрой, а равно и делают общество «обществом», организационно и информационно оформленной ассоциацией, «социумом».

Собственно, окружающий людей мир, который существует сам по себе, безотносительно к людям, имеет сонорную составляющую, дан-

ную людям в ощущениях. Возможно, правомочно ставить вопрос о своеобразном «голосе» природы: фоновом излучении Земли, воспринимаемом в звуковом спектре, эффекте температурной реакции пород и материалов, движении масс воздуха, жужжании и стрекотании цикад и прочих насекомых, пении и перекличке птиц, дыхании и шагах животных. К этому в звуковом образе жизни лишь для представителя качественно иной культуры, не соответствующей принципам «включенности в природу» и, соответственно, воспринимаемому как «шум», добавляется фоновое звучание голосов деревни, сливающееся в саванне в общий хор природы. Этот мир звуков бамбара воспринимают, продуцируют и воспроизводят. Причем изначально следует оговориться, что «сообщением» в генерируемом людьми звуковым потоке могут выступать вещи, весьма далекие от того, что мы привычно вносим в понятие «информация». Да и есть ли оно — это «сообщение»! Ведь то, что мы интерпретируем как «сигнал», может быть безадресным естественным выражением жизнедеятельности, подобно звуку работающего двигателя. Или «адресатом» выступает весь окружающий мир [Кнорозов 1973: 324–334; Арсеньев 2003: 114]. И тогда условным «содержанием» «послания» выступает мнимый нами сигнал простой жизнедеятельности. Ведь мир звуков — это одно из данных людям в чувствах проявлений действительности, «истинной» или «мнимой», не существенно для данного поворота сюжета. И этот мир, этот поток реализуется во всех направлениях, в том числе в прямом и обратном по отношению к предполагаемому источнику. Частично этот сюжет уже упоминался выше в связи с образами «инореальности» и с возможностью их передачи в условиях музейной экспозиции как способ создания у посетителя эффекта присутствия чего-то неидентифицируемого, но сущего в скрытых ощущениях, неотчетливо воспринимаемого.

Обычный для нашего восприятия набор проявлений внешнего мира через каналы наших органов чувств — свет/тьма (зрение); звуки (слух); запахи (обоняние); тепло/холод—сухость/влажность (осязание) — может включать еще ощущение веса и притяжение масс, объемов (условно — гравитацию) [Арсеньев 2000: 87–95]. И при этом осознанный еще задолго до эры цивилизации и науки этот набор «чувствуемых» воздействий среды соотносился в предшествовавших бамбара культурах и у самих бамбара с представлениями о «царствах природы» и в связи с ними осмыслялся. Это был процесс зарождения натурфилософских представлений о мире, становящихся основой мировидения, а с ним — и главной, императивной моделью поведения

в нем. Осознанные виды информационных потоков обуславливали сопряженность со складывающимися представлениями о «стихиях»: «землей», «воздухом», «водой», «огнем». Причем сопряженность с «землей» могла наиболее отчетливо проявляться в процессе обработки полей, воздействии на природную стихию «земли». Но в более опосредованном, отвлеченном виде эта же сопряженность могла прослеживаться в «простом» или особенно «обрядовом» движении по земной поверхности, например, в «церемониальном» или «танцевальном», а соответственно, ритмизованном перемещении (по вполне отчетливо заданному рисунку, сценарию, либретто, «теме»), подчеркиваемом и задаваемом акустическими средствами — вокальными и инструментальными. Возможно, в этом происходил своеобразный синтез или гармонизация «стихий» земли и «стихий» воздуха, материализацией и воплощением которой выступали звуки. При этом сами люди выступали «гармонизаторами», трансляторами, посредниками между «стихиями», их «согласователями» — пусть в обрядовой, знаковой ситуации. В этом тоже — некоторая резонансность в сопряжении реализации «стихий» и человеческого общества. А звук и движение (впрочем, «звук» сам есть «движение») выступают «процедурами» этой гармонизации.

Уместно отметить, что в языке бамбара понятие «воздух», в прямом и соответствующем привычному нам смысле, отсутствует. Трактующее в качестве такого слово «финье» скорее должно означать «ветер»/«свист»/«дыхание»/«звук». Таким образом, любое действие, производящее «звук», есть — осознанно или неосознанно для бамбара — действие, способствующее проявлению, «манифестации» стихии воздуха. При этом мы знаем, что звук есть феномен колебательного движения, а следовательно, обладает ритмической заданностью и выраженностью, частотой, тембром, тональностью и т.п. Здесь и топот ног по земле условно может рассматриваться как некое подобие инструмента, генерирующего звуки наряду с артикулирующим аппаратом людей, а также и специальными приспособлениями и механизмами, которые в сочетании с механическими воздействиями со стороны людей способны «артикулировать» соответствующие по характеристикам звуки в желаемой последовательности. Впрочем, это и есть привычные в нашем восприятии, но, возможно, и выходящие за рамки канонического «музыкальные инструменты».

Эмпирический материал моих прямых наблюдений в среде бамбара показывает, что в конечном счете стихии воды и огня также могут быть сопричастны процессу генерирования «звукового пространства»

и происходящему с его помощью «слиянию» стихий, их взаимодействию и воспроизводству общества в их согласованной среде. Так, у бамбара есть обширный набор ударных инструментов, служащих созданию искусственной акустической реальности, главным компонентом которой выступают ритмы разной частоты и тональной окрашенности. Это прежде всего разнообразные по конструкции и материалу барабаны. Среди них особое место занимают так называемые, «водяные барабаны» или «барабаны Фаро» [Dieterlen et Ligiers 1963: 255–274]. Как принято считать, «Фаро» в сознании бамбара выступает одним из олицетворений стихии воды, более или менее обоснованно трактуемым как «божество воды» [Dieterlen 1951: 13–30]. «Барабаны Фаро» суть простейшее устройство, состоящее из двух калebas разного диаметра. Большая по размеру полусфера из сухой тыквы наполняется до середины водой и ставится на землю (!). Меньшая — переворачивается покато́й стороной кверху и погружается в большую. При этом часть воздуха из-под меньшей полусферы изгоняется за счет некоторого наклона меньшей полусферы при погружении в большую. Далее по спинке плавающей полусферы ритмично ударяют длинными деревянными палочками. При этом генерируется глуховатый, низкий по тону и частотности ни с чем не сравнимый звук, оказывающий специфическое воздействие на психику. Фактически компонентами «барабана Фаро» выступают предметы кухонной утвари: тыквенная посуда («флен» — яз. бамбара) и мутовки («муну-мунуна» — яз. бамбара). Для игры на «барабане» мутовки берутся за рабочую часть и ударяются рукояточной по спинке калebasы. И в бытовом употреблении, и в функции музыкального инструмента это предметы женского обихода. А использование их как музыкального инструмента выступает женской прерогативой и входит в женскую сферу обрядности. В частности, «барабан Фаро» вступает в звуковое оформление свадебной обрядности, что лично мне не раз доводилось видеть в полевых условиях в Мали.

Однако следует заметить, что и стихия огня также может быть причастна к созданию и конструированию акустической среды ритуальной и обрядовой жизни бамбара. Так, во время барабанного боя, сопровождающего обрядовые и ритуальные действия бамбара, в составе группы ударных, задающих разноуровневые, часто конкурирующие ритмы, самый крупный барабан («бом-ба» или «дунун-ба» — яз. бамбара) периодически «просушивают» на открытом огне. Огонь, как правило, и так присутствует в виде костра во время публичных обрядово-ритуальных действий вне зависимости от времени дня. Что же

касается «бом-ба», то его примерно раз в полчаса-час переворачивают мембраной вниз и проводят балансирующим движением по открытому пламени, не касаясь источника огня. Иногда с этой целью приносят охапку горячей соломы, которой водят вдоль поверхности кожи мембраны, возможно, потерявшей свои акустические свойства, пропитавшись влагой от ладоней барабанщика. По крайней мере, так объясняли мне это действие исполнители, акцентируя идею восстановления силы «голоса» своего барабана. Однако и символическую сторону действия исключать не следовало бы.

Собственно, этот символический аспект продуцирования звуков, создания определенной знаковой акустической среды представляет наибольший интерес для данного текста. Можно высказать идею, что мир искусственных звуков, сознательно генерируемых колебаний акустического спектра есть не только способ, инструмент воздействия на психику участников обрядово-ритуальных действий, приводящий их к некоему общему «знаменателю», настрою внерационального взаимодействия, но и своеобразный «ключ» в инореальность, инобытие, может быть, в мир трансцендентности. В привычных для этнографии понятиях это мир «сакрального». Однако мне представляется употребление этого термина более чем условным, принимая во внимание амбивалентность всего внебытового, внеповседневного в мироотражающих системах людей Архаики. А бамбара в этом смысле вполне можно рассматривать как носителей репрезентативной культурной информации архаического типа, несмотря на все новационные наслоения, бросающиеся в глаза при поверхностном наблюдении.

В рамках этого текста не представляется уместным обсуждать вопрос о различии между «обрядом» и «ритуалом», а также специфику обозначаемых этими терминами феноменов по отношению к «бытовым», «профанным», «повседневным» ситуациям. Вопрос достаточно известный и изученный, но относящийся скорее к сфере аналитического моделирования культурной реальности, в то время как реальность архическую характеризует прежде всего синкретичность и даже синтетичность видения мира и самореализации общества в нем. К тому же вся бытовая сфера Архаики оказывается «профанной» лишь на первый взгляд, обладая скрытой «символической» составляющей [Арсеньев 1998в: 203–204]. Впрочем, любое движение в сторону понимания культуры Архаики требует сегодня достаточно серьезной коррекции привычных картин мира, а значит, и выхода на методологический уровень в его связях с уровнем конкретно-научным, эмпирическим [Арсеньев 2003, III: 12–19]. В противном случае мы неиз-

бежно остаемся заложниками прежних стереотипов видения, устоявшихся на базе качественно иного состояния знания и метода, а следовательно, будем все далее и далее уходить от истины, обрастая метафорами, иносказаниями, мифами.

Впрочем, есть артефакты, в частности, то, что мы именуем «произведениями искусства», есть музейные коллекции. Мы можем это видеть, пусть даже интерпретируя некорректно и неадекватно. Но зато может сохраняться надежда, что когда-нибудь понимание придет. Впрочем, пока оно отдалается вследствие ошибочных стереотипов видения, с одной стороны, а также — и это необоримо — из-за ускользания еще живой Архаики, ее растворения под воздействием цивилизации. И есть еще музыка. Есть зафиксированные инаковые звуковые традиции, которые неизбежно дают повод задуматься об ее природе и функции, а также задуматься о самой природе, одной из эманаций которой, собственно, музыка может выступить.

По сути, все сказанное ранее есть развернутая преамбула подхода к заявленной теме. Ее присутствие здесь, на мой взгляд, предопределяется потребностями метода, невозможностью адекватно передать существо рассматриваемой реальности без постулирования целого ряда условий и допущений. В частности, надо было определить уровень рассмотрения музыкальных традиций как искусственно заданного гармонического звукового ряда со своей ритмикой, тональностью, мелодикой и т.п. диктуемыми созвучиями природе, соностроями человеческой психики и частными традициями конкретной культуры, в данном случае бамбара. В случае с «пластической», «дизайнерской» традицией «оживления», «одухотворения», «персонализации» любого артефакта, любого продукта человеческого труда — неважно, «предмет искусства» или «не предмет искусства» перед нами в облике предмета архаического производства, ибо категория «искусство» исторична, а не вневременно приложима. Точно так же и в случае с «музыкой» — «эстетика», «гармония» звукорядов любой конфигурации могут быть вторичны, имплицитны, интуитивно нащупаны в неосознанном, но подспудно, безотчетно воспринимаемом пространстве бытия, «истинного» или «объективного» — неведомо. «Объективное» здесь — практически подтверждаемый инвариант множества «субъективного». «Истинное» же не «трансцендентно», ибо не мыслимое, и не отраженное. Оно только «предощутимо». И здесь музыкальная, акустическая сфера издавна включена в программирующие массовое и индивидуальное поведение действия, имеющие знаковое, модельное предназначение.

Весьма важной спецификой архаического типа отражения бытия и регулирования индивидуального и массового поведения в нем выступает выявленный в психологии феномен «аффективной адаптации». Соответствуя правополушарному (образному, художественному) доминантному типу отражения, этот феномен предполагает безотчетное, почти «автоматическое» адаптирующее, оптимизирующее поведение особей/людей и социумов/ассоциаций людей в независимо от них меняющейся обстановке.

Вопрос об «аффективной адаптации» как, с одной стороны, форме универсальной реакции на проявления окружающей среды, внерациональном, внерегулируемом ответе на «вызовы» этой среды, а с другой, — как иерархически наинизшей (с позиции сегодняшней психологии и свойственной ей аксиологической системы) ступени отражения действительности выводит на основной для этого подраздела сюжет о «фасцинации» и о звуковых формах ее обеспечения в традиционной культуре бамбара. Не желая обсуждать тенденциозность любых рассуждений о «примитивности», «неразвитости», «дикости» проявлений архаического поведения и не принимая пренебрежительного отношения к их носителям, хочу только подчеркнуть более прямую, более объемную, емкую, многоаспектную форму связи людей и природы, людей между собой при этом типе взаимодействия. Условно говоря, это взаимодействие происходит не на формальном, опосредованном, «этикетном», отягощенном множеством знаков и символов уровне, а сразу — сущностно, улавливая главное, содержательное. И тут же, порождая ответное действие, в котором доминантой выступает удержание равновесия, снятие конфликта поступков и интересов, создание взаимодополняющих предпосылок взаимодействия или, в крайнем случае, ухода от нежелательного взаимодействия. Все это происходит мгновенно на уровне того, что мы именуем «психическим взаимодействием». Как бы то ни было, причастна здесь психика/психология или нет, речь должна идти о доминанте ощущений. Это тот случай, когда мы говорим, что «устах младенца глаголит истина». Ощущения, чувства как прямой путь в подсознание и через него — в моторику, в действие, в речь, в решения, которые сначала реализуются и лишь потом — осмысляются, а возможно, и оправдываются — да и то только в случае, если рефлексия и саморефлексия мотивируются обстоятельствами. Жизнь в мире ощущений как соответствие парадигме «вписанности» людей в природный процесс предопределяет роль чувственно данных информационных потоков: зрительных, звуковых, обонятельных и т.д. В условиях скопления

больших масс людей (а именно они характерны для обрядово-ритуального поведения) чаще всего имеется некий общий «сценарный план» действия. Но не для всех участников он доступен в равной мере, в частности, из-за неравной степени посвящения. Тем не менее сбоев в протекании этих событий, как правило, не наблюдается, ибо в их ход заведомо включаются внерациональные средства согласования, гармонизации массового поведения.

Это не только действие хорошо известного нам принципа «делай как я». Это включенные в зрительные, звуковые и двигательные компоненты обряда/ритуала единообразные, регулярно повторяющиеся элементы, образующие своеобразное «кружево», «орнамент», сам по себе не имеющий ни ценности, ни особого смысла, но с безусловностью и безукоризненностью задающий общие для всех участников формы восприятия ситуации и поведения в ней.

В отечественной этнографии на фундаментальное значение многопланового ритмического фона социально значимых форм массового поведения, пожалуй, впервые обратил внимание выдающийся ученый, один из основоположников семиотических исследований Ю.В. Кнорозов в статье «К вопросу о классификации сигнализации», опубликованной в 1973 г. в сборнике «Основные проблемы африканистики», посвященном 70-летию со дня рождения Д.А. Ольдерогге. Он назвал это явление «ритмического фона», нередко воспринимаемого как «шум», «фасцинацией», определяя его в следующем контексте научных обобщений: «Сигнал (сигнальный ряд), как и условный раздражитель, действует двояко. В качестве сигнала он передает сообщение о ситуации (команду). Одновременно он является некоторым физическим фактом, действующим на органы чувств, прямым раздражителем (а иногда и условным, помимо референта). Эта двойственность сигнала и возможность видоизменять его в достаточно широком диапазоне при том же референте дала основание использовать его физические свойства (как раздражителя для повышения вероятности выполнения команды). Анализатор адресата находится в различных состояниях в зависимости от внешних и внутренних раздражителей. Некоторые раздражители, особенно ритмически повторяющиеся, приводят к некоторому затормаживанию анализатора. Такое воздействие (фасцинация) широко используется для усыпления и приведения адресата в состояние гипнотического сна» [Кнорозов 1973: 331].

Справедливость требует упомянуть, что мое внимание к феномену фасцинации и пониманию его роли в программирующих индивиду-

альное и массовое поведение ситуациях, особенно в доцивилизационных культурных системах, привлек в конце 1970-х годов один из концептуальных лидеров ленинградской школы африканистики Н.М. Гиренко [Арсеньев 2001: 13; Альбедиль 2001: 124]. В последующем мои представления о фасцинации дополнились как беседами с Н.М. Гиренко, так и полуторамесячным общением с самим Ю.В. Кнорозовым в ходе совместной поездки на Южно-Курильские острова в 1985 г. В ходе этих разговоров многое уточнялось, в частности, подчеркивался «орнаментальный» характер фасцинации во всех чувственно данных проявлениях и роль фасцинации в активации именно подкорки для раскрытия глубинных отделов сознания и подсознания с целью внедрения наиболее значимой, программирующей личностное и групповое стереотипное восприятие и поведение в обрядово-ритуальных ситуациях. Собственно, подразумеваемый Ю.В. Кнорозовым «фасцинируемый гипноз» совпадает функционально с употреблением алкогольных и наркотических средств в рамках подобных же обрядов, имеющих целью изменение восприятия через спровоцированное изменение сознания. Результатом выступает, в частности, ощущение соприкосновения с инореальностью, которая может индивидуально и коллективно восприниматься как «истинная реальность» [Арсеньев 2009]. И открывает ее «гипнотический сон» — продукт фасцинирующего воздействия, которое для достижения искомого эффекта должно быть, по мнению Ю.В. Кнорозова, четко дозировано, чтобы не вызвать проявления иных, нежелательных свойств гипнотического состояния [Кнорозов 1973: 333]. Он особо подчеркивает мобилизующую и согласующую роль фасцинации в ее звуковой форме, представляющей особый интерес для данного текста: «Человеческая сигнализация с длинными рядами является весьма удобной для использования фасцинирующих приемов, в том числе для ритмической организации. По-видимому, одним из наиболее ранних приемов было растягивание гласных (глиссандирующее пение, речитатив). Ритмическая организация звукового сигнального ряда достигалась различным путем, в том числе повторением ударений (даже с нарушением принятых) или фоном (рифмованная проза), или того и другого (рифмованные стихи)» [Кнорозов 1973: 332]. И хотя в данном случае Ю.В. Кнорозов напрямую преимущественно говорит о речевых и голосовых формах генерирования звукового пространства (с различной частотной, тональной и мелодической характеристикой), тем не менее эти высказывания вполне распространяемы, в частности, и на то, что мы склонны воспринимать

как музыку. Ритмизованная речь уже близка к пению, речитативу, а от самого пения (например, «а капелла») ее отличает только более выраженной мелодическая составляющая.

Можно выдвинуть утверждение, что «музыка» в ее социально-эстетической функции самодостаточного и специализированного средства и способа отдохновения, сферы интеллектуальной и духовной нагрузки в условиях доминанты архаического мироотражения не существует. При том что эмоционально насыщено, в какой-то мере эстетизировано все бытие, о чем справедливо, хотя и несколько романтизировано пишет Л.С. Сенгор [Сенгор 1992: 90–104], в архаической действительности музыкальные упражнения имеют, как правило, прикладное значение, лишь сопровождая действия иного рода. И здесь опять уместно привести высказывание Ю.В. Кнорозова о месте фасцинации в формировании эстетизированной среды, приближающемуся к функции искусства в нашей системе культуры: «Таким образом, в искусстве используется фасцинация, но искусство не сводится к технике фасцинации, если не считать отдельных разновидностей (например, орнаментики)» [Кнорозов 1973: 334]. Думаю, что «орнаментальная» функция музыкальной/звуковой/акустической или аудио, т.е. воспринимаемой на слух, фасцинации в ходе обрядово-ритуальных действий не может вызывать сомнений. Впрочем, это не исключает возможности выхода генерирования звуковых рядов из такой «декоративной» заданности в самоценный способ преобразования (и воплощения в звуках) психической и эстетической потребности. Однако, по моим полевым наблюдениям, это вряд ли происходит в социально значимой ситуации. А вот на индивидуальном уровне, как проявление внутренней потребности отдельно взятого человека (особи), это вполне возможно. Так дети учатся осваивать мир звуков — и при помощи модуляций, ритмизаций, смены тональностей голоса. Они же могут использовать инструментальные способы генерирования звукового пространства: при помощи ударов камешков, зажатых в ладонях; выдыханием воздуха в естественные полостесодержащие предметы (трубчатые стебли, плоды отдельных растений, раковины и т.п.), а равно и в искусственные (флейты, свистульки, трубы). Мне приходилось наблюдать использование детьми разного возраста гуделок, жужжалок, колотушек, погремушек, подобий барабанов (вплоть до обычных консервных банок фабричного производства), монокордовых приспособлений типа «музыкального лука» и т.д. Можно отметить, что с наступлением пубертатного возраста такое «музицирование» — вполне характерно для лиц мужского пола

в часы досуга. Допустимо предположить, что это — проявление возрастной «мечтательности». И именно этому добрачному самовыражению свойственна повышенная мелодичность, что противопоставляет такое акустическое «производство» преимущественной орнаментальной функциональности.

Если вспомнить ранее высказанное здесь эмпирически обусловленное умозаключение, что в общественной практике бамбара (а полагаю, что и всей культурной системы Архаики) нет действий и поступков вне символической составляющей или вне поводов, предпосылок для такого понимания, то уместно сделать еще один логический ход, предположение: там, где присутствует музыкальное сопровождение, особенно fascinирующего, орнаментального характера, там проявляется более выраженный, более очевидный уровень символизма, сакральности действия. Можно вновь вспомнить «вуузель» на Чемпионате мира по футболу 2010 г. в ЮАР, создававшие, подобно архаическим «жужжалкам», «гуделкам» и «трещеткам», сакрализирующий контекст всему происходившему на поле. Добавлю, что такое сопровождение может быть как инструментальным, так и вокальным, модулированно речевым. К примеру, могут всего лишь рассказываться сказки — при помощи ритмизованной интонации, рефренов и ритмизирующих выкриков. Впрочем, даже обыкновенная речь, видимо повседневная у бамбара, насыщена подобными окрашивающими элементами, как правило, теряющимися при литературных переводах.

Возможно, само распределение «аккомпанирующих» средств, инструментов сопровождения, их наборов находится более чем в корреляции с характеристикой обрядово-ритуальных ситуаций. Но пусть в данном тексте это останется только предположением.

Остановлюсь лишь на нескольких примерах, тем более что данный поворот сюжета выступает ни каким бы то ни было обобщением по теме, а только заявкой самой темы, которую мне как автору вряд ли под силу поднять самому — без знания основ музыкальной культуры, контрапункта, акустики, технологии. По сути, я, как этнограф, пытаюсь поделиться своими соображениями и опытом наблюдения некоторых феноменов в культуре бамбара, сопряженных для нас с организованным миром звуков, инструментами и способами его поддержания, содержательными аспектами обстоятельств его производства и воспроизводства. На самом деле, здесь необходима весьма серьезная и обстоятельная полевая, кабинетная и, возможно, лабораторная работа.

К примеру, эпические сказания бамбара излагаются в вечернее, предночное время при свете живого огня. Исполнителем выступает гриот — профессиональный сказитель-музыкант («джели» или в данном случае функционально «ко-коро-фола» — яз. бамбара), подыгрывающий себе на близком по размерам к гитаре четырехструнном шипковом инструменте с удлинненным тыквенным резонатором — «нкони» (в данном случае «нкони джуру-нани» — яз. бамбара: «четырёхструнный нкони»). Размеренный, ритмизованный нарративный текст — с включением диалогов, эмоционально окрашенными вставками на разные голоса, со смысловыми и ритмозадающими выкриками, подчеркиванием сценарных напряжений — имеет вплетенный ряд из комбинации ритмов разной частоты и протяженности инструментального сопровождения. Это прежде всего фактор возбуждения психики слушателей и обыгрывания, подчеркивания смысловых напряжений как вербального, так и собственно музыкального «текстов».

Другой пример могут являть группы музыкального сопровождения охотничьей обрядности. Их численность может быть вариативна: многое зависит, в частности, от того, сколько охотников-музыкантов (чья функция музыкантов и певцов проявляется в обрядовой, а не промысловой сфере деятельности охотничьих союзов) собралось на данное обрядовое мероприятие. Главное — не в числе исполнителей на том или ином инструменте охотничьего «ансамбля», а в представленности всего набора инструментов и музыкантов-исполнителей на них. Охотники-музыканты («донсо-джелиу» — яз. бамбара) в качестве главного специфического инструмента имеют вариацию «арфы», именуемую «донсо-нкони», т.е. буквально «нкони охотников». Откуда можно заключить, что «нкони» собирательно означает «струнный инструмент (с тыквенным резонатором)». «Донсо-нкони» в качестве резонатора имеет сухую тыкву, близкую к сферической форме, и длинную деку, увенчанную железной погремушкой, создающей дребезжащий эффект — один из тонов продуцирования фасцинации. Инструмент держится обеими руками перед собой. Чаще всего округлая часть прижата к нижней части живота мужчины-музыканта. Количество струн обычно составляет шесть-семь. Цепляющим движением пальцев музыкант производит скорее ритмическое, чем мелодическое развитие звукоряда. И это тоже генератор фасцинации. К тому же исполнители ритмично двигают тазом вперед-назад, что, несомненно, сопряжено с эротическими реминисценциями и в поведении исполнителей, и в сути самого обряда — как умножающего воспроизводящие силы природы [Арсеньев 2000: 160–161]. Как и в собственно эротическом действии, это знак, показа-

тель, проявление инобытия, пребывания в инореальности, реальности самозамкнутости на квазиреальность, погружение в нее. И звуковой поток, идущий от инструментов и голосов музыкантов, усиливает этот эффект погружения.

Помимо «донсо-нкони» в инструментальный набор охотничьей музыкальной группы входят металлические трещотки, сделанные из гнутых по длине или свернутых в цилиндр железных пластин с «ситом» пробитых отверстий, образующих подобие привычной для нас терки, или с поперечными насечками, полосами, делающими поверхность похожей на профиль стиральной доски. Ритмичное движение железного стержня по такой поверхности порождает дребезжание, а с ним — и fasciniрующее воздействие. Этот инструмент, который мне не раз доводилось держать в руках и даже приводить в действие во время обрядовой церемонии в деревне Теге-коро в декабре 1996 г., называется «кариньян» (яз. бамбара).

**№ 7291-1 а, б. Трещотка**, музыкальный инструмент охотников. На языке бамбара называется «кариньян». Важный элемент всех охотничьих массовых церемоний, сопровождаемых инструментальными группами.

а) Трубка. Изготовлена из железной прямоугольной пластины, свернутой по наибольшей стороне в трубку. Меж сходящимися сторонами имеется небольшой зазор. Посередине длины трубки в ее стенке имеются два сквозных отверстия — по одному с каждой стороны. В них продето кольцо для закрепления трубки на большом или указательном пальце левой руки. Поверхность противоположной стороны трубки покрыта насечками, что делает ее похожей на стиральную доску.

*Высота 31 см.; диаметр 2.5 см.*

б) Стержень железный витой. Изготовлен из железа ковкой. Во время использования инструмента берется в правую руку.

*Длина 15 см.*

Инструмент «кариньян» используется в качестве генератора ритма и резкого скрежещущего fasciniрующего эффекта во время ритуальных проходов охотников, а также при исполнении песен из охотничьего цикла.

Если я правильно понял наблюдаемое в полевых условиях, в принципе любой охотник должен уметь владеть этим инструментом. Однако мои многократные просьбы, обращенные к охотникам, достать для меня подобный инструмент уводились в сторону. И лишь в ходе моего пребывания в Мали в 2005 г. 6 апреля на рынке Н'Голонина (рядом с кварталом Ньярела) у торговца антикваритатом (х) Коне мне удалось отыскать и приобрести «классический» образец «кариньяна», происходящего от бамбара Бугуни.

*Сохранность удовлетворительная.*  
*Народ — бамбара (Бугуни).*

**№ 7291-2. Трещотка-рогатка** охотничья. Предмет двойного назначения. Как рогатка на языке бамбара называется «мана-беле», как музыкальный инструмент — «кариньян». Изготовлен из развилки ветки дерева. К концам «V»-образной части рогатки привязана довольно широкая и толстая лента каучука ярко-оранжевого цвета. Вдоль тулова одной из сторон проделана канавка. В нее вставляется палочка из упругого растительного материала, возможно, бамбука, привязанная хлопчатобумажным шнуром к основанию развилки. На этой стороне поверхности тулова перпендикулярно желобку нанесены частые зубчатые надрезы. Противоположный конец инструмента украшен резной головой то ли змеи, то ли крокодила.

Появление новых полимеров и, в частности, каучуков в конце XX в. привело к обращению охотников к рогатке как к орудию промысла мелких животных и птиц, т.к. убойная сила этих орудий резко возросла, а экономичность этих средств заведомо привлекательна, в глазах местного населения. Что касается такой комбинации как трещотка-рогатка, в моей практике она встретилась впервые и по литературным источникам не известна. Звуковой тембр этого инструмента лишен резких скрежещущих интонаций, как у металлического «кариньяна» № 7291-1. Тем не менее звук вполне отчетлив, а учитывая возникшую моду на появление необычных, впечатляющих аксессуаров охоты, можно понять и индивидуальное творчество и выдумку охотников в этой сфере.

По словам торговца (х) Кейта, брата Моро Кейта, автора ярких произведений в технике «боголан», этот предмет происходит от охотников деревни Шанро из района г. Сан.

Приобретено у (х) Кейта 30 апреля 2005 г. за 7500 малийских франков.  
*Высота 56 см.; длина (без рогов) 48 см; длина резинки с ремнем 74 см.*  
*Сохранность удовлетворительная.*  
*Народ — бамбара (Сан).*

В некоторых обрядах охотников действие начинается ритмически ударами барабанов «донсо-нтанан» (яз. Бамбара). Весьма примечательно, что они заменили ранее использовавшиеся железные кованые колокольца «даро/дало» (яз. бамбара) [Cisse 1994: 124]. Из чего следует, что ранее в звуковом хоре охотничьего праздника присутствовала более узкая по спектру гамма акустических колебаний, смещенная в область высоких тонов. А соответственно, активное возбуждение подкорки острыми, колющими, побуждающими к действию

частыми, как бы торопящимися, опережающими друг друга звуками — особый fasciniрующий эффект, характерный именно для акустики охотничьей обрядности. Это другая, высоко энергетичная реальность. Ее главные генераторы — струнные щипковые и металлические ударные.

Впрочем, в этот звукоряд в ходе обряда вплетается и человеческий голос в виде выкриков участников, и звуки охотничьих свистков — «су фле/су фийе» или «симбон» (яз. Бамбара). В любом из вариантов этого названия имеется указание на некий «сверхъестественный» характер данного инструмента, его «сверхчеловеческую» природу. Достаточно указать на то, что «су» на языке бамбара означает «мертвец/предок», а «симбон» помимо названия этого свистка есть еще и нечто вроде титула выдающегося охотника, еще при жизни причисленного к лику почитаемых «предков» [Арсеньев 1981: 48]. Свисток «симбон» относится к числу высокосемиотичных предметов, к морфологической и функциональной символике которого относятся аллюзия с фаллосом и прокреативное действие в процессе игры на нем [Арсеньев 2000: 157—158]. Звук охотничьего свистка отождествляется и с его голосом, а голос «порождает» реальность. Во всяком случае, свисток «симбон» выступает и средством общения между охотниками в саванне для кооперации действий, взаимного поиска, целеуказания, подачи сигнала опасности и т.д. Именно его звук «очеловечивает» природное пространство охоты.

Для полноты обзора fasciniрующих звуковых средств в культуре бамбара было бы необходимо затронуть обширный класс ударных, будь то мембранные (прежде всего барабаны) или большое семейство ксилофонов, а также погремушек, колотилок и т.п. Однако детализация в этой сфере приведет к разрастанию объема работы и смещению ее тематики из-за перекоса внутри ее объемных соотношений.

Подводя промежуточный итог сказанному, надо отметить, что изучение сонорной сферы жизнедеятельности архаических обществ и соответствующих им культурных систем во многом может только ставиться на повестку дня, ибо как специфическая сфера чувственно определяемого мироотражения она не вполне совпадает с привычным предметом музыкологии и этномузыкологии. Даже собственно африканская музыкология вряд ли может претендовать на солидную работанность [CEA 2002]. И хотя музыковедческая тематика как-то вплетается в некоторые исследования в области этнографии как прикладная сфера обрядности, например сохраняется и усугубляется проблема кризиса позитивистской африканистики и этнографии

[Следзевский 2002: 5–18], которая существенно влияет на углы зрения на эмпирически данную реальность и способы ее познания. Во всяком случае, феномен «фасцинации» открывает новые повороты и перспективы в постижении того «океана» звуков, природных и искусственных, в котором протекает жизнь людей архаики, связь этой природной данности отражения с зарождающимися представлениями натурфилософского характера в сознании этих людей. Здесь, к примеру, особый интерес может представлять такая fasciniрующая обусловленность, как связь материалов, использовавшихся для производства инструментов генерирования звуков, с частотой колебаний и с соответствующим ей характером воздействия звуков на психику и поведение [Арсеньев 2001: 170]. Наконец, есть и такой весьма важный для понимания природы обряда у бамбара и, в частности, роли fasciniрующих элементов в нем феномен, как состояние экстаза. С ним, в свою очередь, связана и целая совокупность психофизиологических и культурных компонентов соприкосновения с «инореальностью», а также принципы ценностного и поведенческого «программирования» общества и всех его членов в соответствующих обстоятельствах. Таким образом, в области изучения сонорной действительности Африки, Архаики и, в частности, бамбара поле для творчества и поиска остается почти невозделанным.

Именно этот этап рассуждений об отраженных картинах мира бамбара, об образных рядах этих отражений логически приводит к разделу о символической системе бамбара, отраженной и закрепленной в вещах как в знаковых, социально признанных формах картины мира. Этот же сюжет правомерно возвращает к проблеме музейных фондов как хранилищах этих вещей — знаков культуры, знаков отражения.