

метов культуры, «искусство» будет пониматься как конкретизация, как «воплощение» образов мира и инструмент взаимодействия с ним, своего рода совокупная «модель», «знак соответствия» отраженной системы, воспринимаемой как часть и единственный образ бытия.

Это определение, может быть, несколько отдаляет от привычного и широкоупотребимого понимания сферы «искусства» как сферы «красивого». Однако оно же позволяет преодолеть противоречие и взаимную непереводаемость подходов и критериев видения, казалось бы, одного и того же явления — конкретного предмета из контекста африканской культуры — этнографами и искусствоведами, что мне довелось наблюдать, например, в ходе коллоквиума по африканскому искусству во Флоренции в 1989 г. [Арсеньев 1990б].

Образный код и символы культуры

В предыдущих разделах неоднократно затрагивался вопрос о том, что для бамбара как «народа в природе», как для любой отражающей системы жизнедеятельности, близкой к Архаике, характерны преимущественно не аналитические, построенные на логическом мышлении и оперировании понятиями рациональные формы отражения, а образные потоки, ряды, ассоциации. Разумеется, они подвергаются рациональному осмыслению, закреплению в сознании, вербализации. Но это вспомогательная сфера отражения. Она следует за импульсами, получаемыми в форме образов, реагирует созвучными импульсами, распознает по кодовому соответствию образов и равно в образной форме побуждает к реакциям на «возмущение среды».

В соответствии с типичной для нашей культуры дихотомией «рационального» и «чувственного» общество, культура бамбара в целом и каждый отдельно взятый представитель этой общности реагируют на изменения среды прежде всего в сфере чувств, а значит ощущений, переживаний и предвосхищений, улавливая (по-нашему, интуитивно) векторы перемен.

Мир воспринимается целостно, сразу, в основных блоках и построениях. В дальнейшем картина только уточняется, детализируется. Все каналы, связанные с чувствами, мобилизуются одновременно, и поступающая по ним картина столь же одновременно суммируется без участия сознания в рационально контролируемой форме. Когда «ответ-образ» готов, он постепенно может вербализоваться с подключением мотиваций, объяснений, приближающихся, казалось бы, к причинно-следственным построениям. Однако таковые не могут

быть квалифицированы как основная парадигма не только отражения, но и мышления.

Мы привычно выделяем сферы ощущений внешнего мира через соответствующие органы чувств (зрение, слух, обоняние, осязание). Не отрицая их роли, следует особо подчеркнуть не обособленность их, а единство в процессе коммуникации. К этому можно добавить и особое чувство пространства, окружения, «контекста» пребывания и действия и, в частности, движений среды, которые не сводимы ни к одному из широко известных чувств, ни к гравитационному ощущению. Это в любом случае ощущение целостной массы пространства, его пластики и эволюции, ощущение движения образно неконкретных масс (ландшафтных, атмосферных, людских и т.п.). Это ощущение продуцирует соответствующий образ — равно неконкретный, но побуждающий к ответной реакции: уклониться, влиться, отложить решение. Сюда же может быть причислено и так же относительно искусственно выделяемое особое чувство себя как особи — части целого. Это как бы равновесный механизм, подвижный балансир, обеспечивающий согласование внутренних и внешних настроев: природы, социума, культуры, особи, т.е. всей системы взаимодействия сразу. И отсчитывается он от стремления особи «вписаться» в тенденцию изменений среды. То же происходит и на макроуровне системы, т.е. со множеством людей, вырабатывающих стереотипы «вписывания». Полагаю, что это явление отлично от более или менее банального «самосохранения», ибо здесь первичен не импульс страха, а «импульс тяготения».

Зримый мир повседневности бамбара, predetermined образ жизни, дает весьма незначительное число нетиповых ситуаций, а образный код и основной набор образов, оборачивающихся в системе культуры, в принципе достаточен для поддержания жизни в традиционных условиях. И только радикальная смена этих условий разрушает и образ жизни, и коды культуры, а значит и образное оформление этих кодов и всю массу «типовых образов». Применительно к музею это находит отражение в вещах, которые начинают воспроизводить смену кодов: по форме, дизайну, применению, материалу, по самой номенклатуре «оборачивающихся» вещей. Отсюда и характерные для музейно-исследовательской, собирательской и экспозиционной работы темы вроде «Традиции и инновации в предметах бытовой культуры (например) бамбара». Коллекции МАЭ по бамбара дают прекрасную возможность для таких сравнений, обладая исторической глубиной в сто лет. При этом относительную лауну представляют

вещи 1910–1950-х годов, что в целом не препятствует построению рядов эволюции материальной культуры бамбара на вполне репрезентативных примерах.

При этом целесообразно продолжить развитие идеи перспективности подхода к изучению собственно вещей через последовательный учет каналов воздействия образных систем на культуру бамбара, эту же систему и породившую, — для отражения природной и человеческой действительности и для организации, регулирования жизненного процесса. И здесь как раз взятый аспект «искусства» и делает подобную процедуру неизбежной. Ибо «искусство» в нашем рабочем определении подразумевает скорее действие и взаимодействие образов двух порядков в процессе отражения у бамбара: а) воспринятых проявлений внешней среды в спонтанно реализующихся образах перцепции; б) активированных глубинных образах распознавания, узнавания, определения. В этом смысле основная задача отражения во многом и сводится к «правильному», подтверждаемому предшествовавшим и будущим опытом распознаванию образов. Однако специфическая роль «искусства» в таком определении тяготеет к формированию не столько рационального, сколько эмоционального «ответа». Этот «ответ» сводится не к конкретным действиям по логически выверенным сценариям, а к сонострою общества и особи соответствующим императивам, диктуемым данным источником, который по обстоятельствам может рассматриваться и как символ, и как знак. Источник возбуждения, в какой бы форме оно ни вызывалось (визуальной, сонорной, обонятельной, тактильной, «пространственно-объемной» и т.п.), воздействует по специальным кодовым потокам. Это воздействие направлено на глубинные, фундаментальные и во многом «потаенные» (в данном случае отвлеченные от «рационализованной» повседневности) образы, заложенные с глубокого детства (для особей) и от зари социогенеза (для общества). Ритуализация, спецификация обстоятельств производства, воспроизводства, закрепления этих образов, условия концентрации индивидуального и коллективного сознания и подсознания, целенаправленная психологическая доминантная фиксированность на происходящем как на чрезвычайно, фатально значимом и обеспечивают именно таким «фактам искусства» особый статус во всей совокупности образов. Это распространяется на всю их иерархию детерминирования стереотипов поведения в рамках данной культуры. Однако проявляются они и в бытовой, внеритуальной сфере, в повседневности, но скорее как безотчетный кодовый фон, некий совокупный образ равновесной

привычности. Это своеобразный «ноль информации», смысл которой можно интерпретировать. Это показатель отсутствия нежелательных помех для реализации стереотипов повседневности. Это, условно говоря, та же «знаковость», только в латентном состоянии.

Особое место в этом образном отражении действительности занимают визуальные образные ряды. Именно так, через зримые образы, дающие главный объем информации, воспринимается предметный мир. Иначе говоря, и весь мир, как совокупность предметов в их зримых распознаваемых образах. В практике бамбара это могут быть холмы, реки, деревья, строения, орудия, звери, люди и т.п. в их совокупности, в целом и в деталях. И все это происходит в пределах каждой «картинки», каждого мгновенного отпечатка зрительных образов. Именно здесь все происходит по установившимся стереотипам видения. И эти стереотипы сами по себе должны быть специфичны для каждой системы культуры. Они воспринимаются через композиционность (композиционную завершенность), равновесность, пластику, объемность, ритмику (объемов, движений, пластических форм и т.п.), цветовую гамму и ее соответствия во все той же равновесности, деривациях в различных по характеру носителях и т.д. Перечисленные параметры рассмотрения могли бы быть продолжены, но уже из сказанного видно, насколько они близки привычному набору искусствоведческих понятий, в которых описываются феномены художественной изобразительной деятельности западной культуры. Этому вряд ли стоит удивляться или отказываться от этого, поскольку это «объективные» параметры видения, параметры описания любого «зрительного образа». Хотя, скажем, «перспектива», «глубина пространства», «сферность» видения пространственных реалий, столь понятные для европейцев, почти не созвучны видению окружающего мира бамбара. В частности, причина этого может быть в правополушарной доминанте отражения. Да и «эстетизированность» внешнего, прежде всего природного, мира у бамбара выше, чем у европейцев. При этом такая «эстетизация» не отстраненная, не мыслимая, а живая, ощущаемая. Это своего рода чувство соразмерности, гармонии, которое существует в невербализованных, имплицитных формах. Оно вводит в единую систему все факты реальности, в том числе и зримой.

Поскольку любой предмет, любая вещь имеют объемную, пластическую выраженность, то соответствующие критерии соразмерности, гармонии, созвучия внутренним установкам на равновесие тем более присущи предметам, созданным людьми. И в этом смысле «проект» вещи есть один из активированных стереотипных образов, в какой-то

степени «абрисов», конкретизацией которого (в некотором диапазоне вероятности) выступает «воплощенная» вещь.

Весьма важными, особенно с учетом общей характеристики культуры бамбара, выступают сонорные образные ряды. Отчасти речь о них уже заходила в предыдущей главе. Их можно рассматривать и сами по себе как образы звуковой наполненности мира. Но можно отдельно остановиться на вербальных образных рядах, которые для бамбара как носителей бесписьменной культуры выступают в реально звуковой форме и обладают, соответственно, многими характеристиками, через которые воспринимаются все сонорные образные ряды. Все это так или иначе укладывается в параметры рассмотрения контрапунктов. Но особо надо выделить темп, ритмику, мелодику, повторяемость, акцентуацию и т.п. В какой-то мере об этих параметрах речь уже шла в связи с языковыми особенностями отражения мира. Но здесь язык как сонорное явление скорее следует отнести к фоновым феноменам. В первую же очередь речь идет о проявлениях музыкальной культуры, которая по-своему есть отражение в вокальной и инструментальной форме ритмов и мелодического строя самой природы в кодах, выработавшихся в рамках культуры бамбара. Тут есть низкочастотные и высокочастотные ритмические потоки, есть (особенно в песенном творчестве) протяженные и достаточно сложные по построению, развертыванию гармонические ряды, есть вокальное и инструментальное многоголосие. Встречаются звуковые всплески, разрядки на фоне ровного музыкального строя. Они-то во многом и выступают знаками концентрации восприятия. Причем, как и зримые образы, сонорное поведение отражает очень тесное взаимодействие с миром внечеловеческих звуков и в этом смысле — высокую степень кодового совпадения фактов природы и фактов культуры бамбара. Сами по себе сонорные образы вряд ли могут быть вербализованы: они не создают эксплицитный или эксплицируемый текст. Впрочем, вернее будет сказать, что вся «эксплицитность» предполагаемого «текста» пребывает в образной, эмоциональной сфере, во все том же ощущении «совпадения» или «несовпадения». Внутренняя же позитивная установка культуры безусловно ориентирована на «совпадение», подтверждение единства с более обширной целостностью, множеством, каковым выступает мир как данность.

Обладея основными характеристиками сонорных образных рядов, даже выступая ими в одном из своих проявлений, вербальные образные ряды имеют еще и ряды смыслов, выражаемых в словесной, логически увязанной и последовательной форме. У этих рядов есть

иерархия функций на собственно смысловом уровне, а также сверх-смысловые задачи, включая и «кодовое программирование» средствами языка, средствами комбинаций образов и их ассоциациями, активацией конкретных, уместных и ожидаемых по контексту слов, выражений, реминисценции с соответствующими персонажами, знаковыми фигурами, эпонимами. Эти рассуждения можно было бы продолжить по существу упоминаемого явления. Но в данном случае есть опасность уйти в сферу разбора «смыслов», в то время как задачи исследования более побуждают к поискам корреляций с музейной проблематикой. Здесь же в связи с феноменом вербальных образных рядов таковая может проявляться не напрямую, в качестве предмета, вещи, материализовавшей вербализованные смысловые ряды, речевые тексты. Подобное может встретиться у бамбара крайне редко, да и то не без некоторого преувеличения. Например, можно взять для иллюстрации увиденные мною в полевых условиях в 1981 и 2005 г. рельефы на хижине в деревне Кеньеро округа Сиби, а также условные изображения на стенах святилища Кейта там же и тогда же. Точно такие же по характеру изображения я видел на стенах святилища Кейта в деревне Кангаба в 1996 и 2005 г. и т.п. Их нет и не может быть в фондах МАЭ или какого иного этнографического музея, но они были в реальности. Рассмотрению некоторых из подобных образных рядов, характерных для пространства проживания бамбара и малинке, в качестве речевых текстов/«мифов» посвящены работы Ж. Дитерлен [Dieterlen 1955; 1972; 1992], С. де Ганэ [de Ganay 1995], Ю.-Т. Сиссе [Cisse 1972; 1994], К. Мейассу [Meillassoux 1968: 177] и др. Более того, как я уже упоминал, Ж. Дитерлен склонна рассматривать в качестве своеобразного символического текста целую горную грядку в Мандинге (от Табу до Сиби) [Dieterlen 1992]. Эту грядку доводилось видеть в разное время и мне. Однако «тексты» в данном случае, как мне представляется и как следует из моих наблюдений и опросов на месте, это не более чем «фигура речи», преувеличение.

В октябре-ноябре 1971 г., в самом начале пребывания в Бамако, мне довелось познакомиться с тогда еще совсем молодым итальянским африканистом-историком Витторио Морабито. Он продемонстрировал мне только что приобретенную подборку тканей-«боголан» с четким геометрическим орнаментом. Ссылаясь на своих информантов, он утверждал при этом, что на тканях изображена диспозиция и действия войск Алмами Самори Туре и противостоящих им французов в сражении при Жи-Корони вблизи от форта Бамако в самом конце XIX в. Будь это правдой, исследовательская удача была бы оче-

видной! В дальнейшем я встречал сотни образцов подобных орнаментированных тканей, в том числе полтора десятка в одной только коллекции № 1688 Л. Фробениуса в МАЭ. Однако ни в литературе, ни в полевых условиях мне подобная коннотация больше никогда не встречалась. Да и рисунки никогда не были трафаретными. Что до сражения при Жи-Корони, то оно известно. И в 2002 г., вновь оказавшись в Мали, я удостоверился в существовании подобия созданной в годы правления в Республике Мали Альфы Омара Конаре «мемориальной зоны» и конной скульптуры примерно в той части дальних пригородов Бамако, где должен был располагаться форт Бамако и предполагаемое поле сражения. Это несомненный «новодел», напоминающий по стилистике голливудские декорации.

Думаю, что даже сама применимость понятия «ряд» в подобном контексте требовала бы аргументации. Но как совокупность (прямая или привнесенная) символов, основа для ассоциаций, в том числе и передаваемых в словесной форме, в виде текстов, это вполне могло бы служить поводом для рассмотрения. Так, набор предметов из какого-либо святилища может выступать совокупностью мемориальных артефактов со своей хронологией приобщения к данной совокупности, со своей легендой. Но тогда эта организованная совокупность может быть интерпретирована как текст или в форме текста, например генеалогии. Таковы, для аналогии, покрывала фон (Дагомея) или близких к бамбара сенуфо Корого (Кот-д'Ивуар) (колл. № 6707).

№ 6707-55. Покрывало (декоративное). Изготовлено из полос хлопчатобумажной ткани ручной выделки. Нитки произведены ручным прядением. Изготовленные на ткацком станке полосы сшиты по кромке вдоль (после нарезки до нужной длины общего полотнища) по числу, необходимому для достижения искомой ширины покрывала. Поверхность покрыта единым по композиции изображением, в центре которого помещена змея и обрамляющее ее шествие животных, людей в масках, птиц, а также, возможно, и фантастических существ. Изображения нанесены глиной при помощи деревянной палочки. По прошествии от нескольких часов до нескольких дней после нанесения рисунка глина счищается, а на ее месте остается как бы выжженное изображение, не смываемое водой. Такая техника зародилась в регионе самостоятельно и имеет название «боголан» (от слова «бого» — «глина», яз. бамбара).

По утверждению торговцев, первоначальное исторически назначение покрывала — служить своего рода саваном при погребении. Однако уже давно производство таких покрывал диктуется декоративным предназначением.

нием и спросом на рынке для туристов. Тем не менее несомненная связь с ремесленной и художественной традицией в производстве таких вещей сохраняется.

Произведено в городе Корого на севере Кот-д'Ивуара, где сохраняется синтетическая связь культур бамбара и сенуфо — саванны и леса Суданской и Гвинейской зон.

Приобретено на Большом рынке в Бамако в 1972 г. у (х) Джавара (?) за 5000 малийских франков.

Длина 298 см; ширина 144 см.

Сохранность удовлетворительная.

Народ — бамбара, сенуфо.

№ 6711-162. Ковер тканый, расписной. Изготовлен из сшитых продольно полос ткани, вытканых на ручном ткацком станке традиционной конструкции из хлопчатобумажных нитей ручного производства. На поверхность ткани красителем, возможно, растительного происхождения, а возможно, и глиной в соответствии с техникой «боголан» (см. № 6707-55), нанесено изображение трех антропоморфных фигур в костюмах, скрывающих тело, и в масках, а также трех птиц, возможно, цесарок.

По свидетельству торговца, раньше такие ковры использовались в качестве савана при похоронах вождя или его детей (соответственно большие по размерам — для вождя, меньше — для детей). Такие ковры производятся бамбара-сенуфо в городе Корого в Кот-д'Ивуаре, ранее этот город входил в раннеполитическое образование Кенедугу с центром в Сикассо (Мали). Как бы то ни было, ныне это в основном продукция, либо предназначенная для европейских туристов, либо используемая европеизированной частью населения для украшения городских жилищ. В одном из альбомов, посвященном Западной Африке, я видел фотографии, на которых изображен процесс изготовления таких ковров в Корого.

Приобретен на Большом рынке Бамако в 1972 г. у (х) Джавара (?) приблизительно за 2000 малийских франков.

Длина 122,0 см; ширина 76,0 см.

Сохранность хорошая.

Народ — бамбара, сенуфо.

№ 6711-163. Ковер тканый, расписной. По способу изготовления, предназначению, использованию и происхождению аналогичен № 6711-162.

Изображение состоит из двух фигур птиц с поднятыми крыльями, как бы объатыми пламенем, фигуры животного с пастью крокодила, рогами, хвостом и некоторыми чертами антропоморфности, восьмиконечного креста



с точками на перекрестье и на концах, трех фигур птиц — цесарок с вытянутыми шеями, геометрической фигуры, состоящей из двух треугольников, приставленных вершинами друг к другу.

Приобретен на Большом рынке Бамако в 1972 г. у (х) Джавара (?) приблизительно за 2000 малийских франков.

Длина 129,0 см; ширина 76,0 см.

Сохранность хорошая.

Народ — бамбара, сенуфо.

На рынке Бамако даже в 1972 г. мне довелось перебрать десятки таких ковров, как № 6707-55, 6711-162, 6711-163, но я ни разу не встретил схожих. В последующие поездки, вплоть до работы в 2005 г., подобные предметы мне встречались постоянно. За тридцать с лишним лет их качество ухудшилось. Они стали менее тщательными в изготовлении, продумывании композиционных решений. Несколько эволюционировал в сторону схематизации и огрубленности и стиль этих вещей. Но их присутствие на рынке остается неизменным. И буквально в каждой из этих композиций можно усмотреть скрытый или явный текст, сценарное действие, заложенное в организованность компонентов в пространстве полотна — «листа».

Поскольку система отражения бамбара преимущественно образная, то и вербальные образные ряды во многом служат лишь каналом возбуждения ассоциативных токов образов в других формах. К таким токам следует отнести и те, что имеют вид смутных, трудно подда-

ющихся идентификации, поскольку их движение происходит вовне кодируемых органами чувств формах. Переход таковых в контролируемые, фиксируемые сознанием проявления может и не происходить или происходить спонтанно, спорадически. Он же может выступать через общий эмоциональный фон: подавленное или приподнятое настроение, состояние «просветления» и т.п.

Есть основания отдельно рассмотреть этологические образные ряды. Под этим можно подразумевать поведение популяционного/ популяционных множеств в их отраженной форме, воспринимаемой как особью, так и их совокупностями (разного иерархического уровня), как на внутривидовом, так и на межвидовом уровнях. Необходимость выделения подобного феномена, выступающего на стыке кодов культуры, социальной организации и популяционного взаимодействия, вызывается убеждением, вытекающим из многолетних наблюдений, что бамбара воспринимают жизнь во всех ее видовых формах как целостность с внутренней организацией и предопределенностью места особи во всех межвидовых взаимодействиях одновременно. Даже мир растений, не говоря уж о мире животных, а тем более людей, делится на внутривидовые популяции. Но все они совокупно и есть макропопуляция, сама жизнь, мир. И все тот же принцип равновесия, установка на императивное «вписывание» порождают специфические поведенческие ряды, интерпретируемые в образной системе. Таковы, например, движения, имитирующие животных, причем в весьма несхожих формах жизненного цикла бамбара. Поясняя этот пример, следует отметить, что этологические образные ряды у бамбара могут встречаться в бытовых и надбытовых (ритуальных, сакральных, праздничных) формах поведения. С этой точки зрения повседневность дает свои формы организации поведения (работа в поле, домашнее хозяйство, досуг и т.п.). Время и пространство ритуала задают другие поведенческие нормы, где, возможно, организация поведения масс и особей более зрима, осязаема, предметна. Однако есть у этих форм поведения организаторы или нет, действуют они стихийно или осознанно, по стереотипизированному сценарию или спонтанно — не существенно. Важно то обстоятельство, что объективно имеет место самоорганизация человеческого множества, каждый член которого ориентирован на эту самоорганизацию, на занятие во множестве себе подобных согласованного места. Таковое поведение без чувства места, без позиционирования каждого в отдельности и всех вместе во множестве (во всех обстоятельствах его реализации) невозможно. Тем более что сохраняется ощущение параллельных множеств и импера-

тивности сохранения конфигураций их взаимодействия. В чем-то это все то же чувство соразмерности и объемов. Оно может иметь зрительные и звуковые аналоги, либо зрительные и звуковые «катализаторы» реализации. Скажем, это музыкальные ритмы в сложных спиралевидных движениях толпы на публичных площадях поселений бамбара в ходе празднеств, сценарных, ритуальных действий типа «Котеба». Зримый аналог здесь — раковина улитки. Но самоорганизация толпы, как и самоорганизация пчелиного роя, муравейника, обладает завораживающим эффектом, воздействует на сознание и подсознание, программирует его и одновременно вызывает сильные эмоции. Одним из аспектов этих эмоций и выступает то, что мы связываем с «эстетизированным», в частности с «эстетизированными формами поведения», где «красота» проявляется, выступает в скрытой организации и самоорганизации массы, гармонии.

Конечно, образные ряды и символы культуры бамбара не сводимы только к перечисленным формам, но для задач этого раздела исследования, пытающегося в предметном мире, в совокупности инвентаря увидеть отраженную картину мира, этим можно ограничиться.

Дизайн — императив жизни овеществленной культуры

Проблема «дизайна» как пластического, зримого воплощения предмета культуры, артефакта уже упоминалась. Можно оговориться, что слово «дизайн» в данном случае имеет расширительное употребление, поскольку в нашей системе культуры оно в наибольшей степени сопряжено с формированием пластического образа продукта индустриального производства. Это некоторая экстраполяция в Архаику. Но она вполне уместна и допустима, поскольку любой артефакт имеет пластическую выраженность и к тому же выступает продуктом «замысла» — образа предшествования. А это как раз и сближает с современным дизайном через явление «проективности мышления».

В начале XX в. В. Марков попытался ввести в оборот понятие «пластический символ» [Марков (Матвей) 1919: 36–38]. Оно во многом созвучно понятиям «дизайн» и «пластический образ» [Арсеньев 1997: 16–19], но самим присутствием слова «символ» в этом сочетании подталкивает к выводу (или к ожиданию утверждения), что автор исходит из представления о первичности трансцендентного мира. А дискутировать по такому поводу для избранного аспекта исследования нецелесообразно. В конце концов «дизайн» или «пластический образ»