

Особую известность и «славу» пластической традиции бамбара, ее своеобразный «символ» в европейской художественной традиции составляют «мужские» и «женские» — парные — наголовники «чивара». Впрочем, более пристальное изучение подсказывает, что эти ажурные, четко силуэтные уравновешенные и по вертикальной и по горизонтальной осям предметы чаще встречаются у южных локализованных групп бамбара — ближе к лесной зоне. Их аналоги имеются и в МАЭ (№ 6541-15).

Принимая во внимание аграрный по сфере приложения и рекреационный по символике действия характер обрядов с участием переносимых наголовников, можно предположить, что горизонтально ориентированные наголовники отражают семантику «стлания», в том числе «соития с землей» для ее оплодотворения, в то время как вертикальные композиции содержат смысловую определенность «ростка», «поросли». Что, впрочем, не исключает и общую семантику «протяженности» как связанную с мужскими гениталиями, и семантику «проростков» в связи с пластической образностью рогов, «вздыбившейся шерсти» и прочих образных компонентов наголовников этого ряда. Убедительным созвучием такому толкованию выступает наименование травы, появление которой на залеже говорит о восстановлении почвой своих плодородных свойств — «чее-кала» («мужской половой член», «вид травы с крепким стеблем» [Delafosse 1955: 444; Molin 1955: 184]). Аналогом выступает и широко известный древнеегипетский образ Осириса, воскресающего прорастанием стебля-фаллоса, как символ неумираемости и торжества жизни.

Музейное воспроизводство целостности «чужой» культуры

Обзор музейных предпосылок отражения пластических форм, свойственных бамбара, того предметного инвентаря, который только и возможно обнаружить, зафиксировать и непосредственно переместить в музейные фонды, на этом мог бы быть завершен. В целом следует еще раз подчеркнуть, что фонды МАЭ в этом отношении весьма репрезентативны как отражение культуры бамбара. Возможно, эти фонды выступают наиболее полным и разносторонним собранием музея, отражающим культуру конкретного африканского народа. И с этой точки зрения есть неплохая возможность продумать и реализовать в перспективе экспозиционные возможности этого материала.

Но в то же время есть овеществленные феномены как вполне утилитарного, так и символического характера, в том числе и в комбинации этих особенностей, которые могут констатироваться в ходе наблюдений на месте, фотографироваться, зарисовываться или описываться в своем реальном контексте в Африке. Они не подлежат отторжению и перемещению в музейные фонды никаким иным способом, кроме как в форме воспроизведений и имитаций. В первую очередь это относится к «недвижимым» артефактам: постройкам — от одиночных до комплексных, «очеловеченным» природным явлениям. Как уже говорилось, имеются и сложности с перемещением крупногабаритных «движимых» артефактов. С учетом транспортных сложностей музеефикация, скажем, лежанок и кроватей, кресел, являющихся наиболее массивными предметами бытового обихода, оказывается нецелесообразной по практическим соображениям. Это дорого и хлопотно. Кроме того, при наших музейно-хранительских и экспозиционных возможностях появление таких объемных предметов только бы преумножило текущие проблемы. Хотя они, разумеется, абсолютно необходимы для музейного отражения реального инвентаря предметов представляемой культуры. Тем более что эти предметы, сделанные вручную и при помощи традиционных инструментов из стволов бамбука или из сердечника пальмовых листьев, весьма интересны с дизайнерской и инженерной точек зрения и вполне необходимы для музейной репрезентативности.

В 1980-е годы это обстоятельство было принято во внимание при реорганизации африканской экспозиции в Грасси-музее (этнографическом музее) в городе Лейпциге (ГДР). Автором проекта выступал Петер Гебель. Он создал в центре одного из залов экспозиции имитацию группы жилых построек, характерных для деревень бамбара. При этом строительными материалами служили аналоги применяемых в действительности: глина и солома. Размеры этих построек соответствовали своим прототипам. Замысел был совсем не плох. Во всяком случае ощущение присутствия и частичного погружения в среду создавалось. Может быть, слабым местом этого макета, сделанного в натуральную величину, выступали недостаточная продуманность освещения и несколько назойливое витринное окружение по периметру зала. Примерно в то же время похожий экспозиционный прием был применен при временном экспонировании предметов культуры бамбара в одном из помещений замка Германа в Городском музее Нарвы (в те годы — Эстонская ССР). Я склонен считать оба эксперимента весьма перспективными. Ибо помещение этнографических предме-

тов в искусственную музейную среду — с витринами, подиумами, подвеской, подставками — полностью изменяет контекст их бытования и деформирует восприятие этих предметов как отдельно друг от друга, так и в их совокупности.

Простые иллюстрации, будь то фотографии, видео, рисунки, выводимые на монитор или традиционно вывешиваемые на вертикальных плоскостях, недостаточны для адекватного восприятия не отдельного предмета, не определенного их набора, но контекста, среды, естественного бытия. Именно создание таких условий и было бы максимальным приближением к экспонируемой культуре. В Лейпциге П. Гебель попытался даже передать атмосферу живой деревни бамбара, не только объемно воссоздав жилое пространство и распределив в нем подлинники предметы. Он создал дополнительный элемент имитации жизни, введя копии обычных орнаментов, которыми зачастую покрываются стены жилищ.

Принято считать, что пластическое начало в мироотражении бамбара почти исключительно проявляется в объемных предметах, в первую очередь в скульптуре. И хотя в целом это верно, все же нельзя недооценивать наличие других форм отражения мира и его организации, аккомодации в процессе жизни. Скажем, важным элементом такой преобразующей деятельности со стороны людей выступает строительство поселений, в частности, то, что можно назвать «экология и топология пространства обитания» или «принципы организации поселений» (ср.: [Brasseur 1961; 1968]). Есть и другие формы пластической мысли и ее воплощений у бамбара, помимо того что можно связать с обустройством места и зачатками градостроительства.

Так, бамбара в какой-то степени свойственна и графическая форма передачи символов, опосредованных образов воздействия на среду, взаимодействия с ней. По сути, об этом уже шла речь в связи с рассмотрением роли и места «орнаментов» в образной семантике. Тем не менее здесь уместно вернуться к «украшениям» в двухмерном пространстве. Таковыми выступают fasciniрующие, «оживляющие» большие пластические формы орнаменты. Но ими же могут быть и близкие к живописным формам граффити, встречающиеся и в виде наскальных изображений, восходящих к возможным предкам бамбара, и в виде настенных, нередко полихромных росписей на стенах святилищ, социально значимых построек, обыкновенных жилищ. Мне неоднократно доводилось видеть такие «росписи» и фиксировать их зарисовками и фотографиями. Особенно следует отметить сочетания условных и относительно конкретных образов на святилищах Кейта

в Кеньеро и Кангаба. Весьма интересны процарапанные граффити со стен частично обрушившейся входной хижины («блон») в Сегу-Коро, зафиксированные мною 7 января 1997 г. в ходе совместной поездки в Мали с А.А. Масловым. На них весьма схематичными, но распознаваемыми рисунками передана церемония масок и марионеток «До». Возможно, о таком случае говорили мои информанты в Сегу-Кура, предупреждая о том, что «в Сегу есть блон, куда лучше не заходить, если хочешь вернуться».

Граффити бамбара часто приписывают повышенную семиотичность, говорят о системах эзотерических символов. Однако полагаю, что нередко это преувеличение. В частности, как правило, у этих изображений нет иных задач, кроме орнаментально-фасцинирующих. Что, впрочем, не исключает и элементов символических систем, и просто формальную задачу организации больших плоскостей — стен. Иногда это могут быть эмоционально-образные зрительные композиции — записи, воспроизведения для памяти. Вербализовать их можно лишь расшифровкой рядов образов. Однако в этих же изображениях можно усмотреть и «магию» воспроизведения, повтора жизненно важных событий, а следовательно, и повтор, воспроизведение, перенос в будущее и самой жизни. Тогда это своего рода «образное заклинание», «текст».

В январе-мае 2005 г. в ходе поездки в Республику Мали мне удалось собрать своеобразную «коллекцию» актуальных граффити, характерных для Бамако и его близкой периферии [Арсеньев 2006: 330—331; 2007: 63—78]. Очевидно, что в урбанистической среде с широким распространением исламской и европейской образованности практика письма и рисунка получает массовое распространение. А стало быть, и освоение плоскости для графической или изобразительной деятельности становится обыденным делом. Однако в традиционной сельской местности, где не было практики письма и даже никаких плоскостей для их искусственного наполнения и заполнения, кроме стен, скал и валунов, все-таки этот феномен присутствовал. И, как я уже говорил, мне не раз доводилось и наблюдать, и фиксировать его [Арсеньев 1997: 143; 2000: 130, 176—177, 180—181].

По существу, предметно-материальным взаимодействием с миром выступает его пространственная организация, определение себя в нем, соотнесение с ним. Это процесс, идущий как на индивидуальном, так и на групповом уровнях. Во многом он происходит за счет переноса картины мира на сам мир. Эта как бы «виртуализация» существования, видимо, является отражением все той же неизбежной

мифологизации картин действительности, без которых люди захлебывались бы в потоке информации, предоставляемой самим миром. Устойчивая, надежная в основных блоках картина мира является достаточным для жизни пространством планирования, организации и реализации этой жизни.

Как уже говорилось, пространственно-временная организация мира у бамбара при всей условности видения и «пространства», и «времени» фрактально-голографическая. «Космос» у бамбара — обитаемое, обжитое, организованное мироустройство, сфокусированное на минимальный социум, каковым выступает, вероятнее всего, поселение («дугу»). Это своего рода чаша, сфера, полость. В реальности речь должна была бы идти об иерархии полостей с их границами — горизонтами. Это подобно «матрешке», т.е. представляет собой вложенные системы разной степени удаленности от людей. Но все эти «полости»-сферы в символической системе так или иначе совпадают с главной — осознанной и неосознанной — «полостью жизни», «полостью бытия»: чревом, «полостью зарождения». От зримого, актуального для жизни пространства мира («космоса») эти «полости» проходят своеобразное уплотнение, конкретизацию, насыщение и повышение значимости, приближаясь к конкретным людям: мир -> поселение -> квартал -> семейные постройки -> дом -> одежда -> особь.

И везде можно видеть организацию «поля жизни», идущую от знаков-вещей в ближней и дальней периферии поселений (урочища, тропы, ориентиры) до планировки поселений, отражающей соединение ландшафтных и социальных условий жизни. Далее по мере приближения к непосредственному ядру жизни актуализируется «полость» комплекса построек «ду». Затем «полость» жилища как сфера жизни. Это все — область приложения познающих и креативных возможностей архитектуры. Таковая же в реальных пластических пространственных формах у бамбара выступает как совокупность особых предметов (постройки и их группирования) делегированного, опосредованного и даже символического взаимодействия с миром. Здесь нет парадокса: при всей утилитарности предметов архитектуры они — производное от образа пространства жизни, от картины мира. И в этом смысле «картина» сопоставима с образом яйца, с его концентрическими сферами. Впрочем, ядром-«желтком» такого «яйца» выступает социум.

Однако если сферы «пространств жизни» вплоть до построек «ду» (в их комплексе) более или менее умозрительны, даже можно гово-

речь об их виртуальности, существовании только в чувственно-образной форме, то «жилища» вполне предметны, вещны. Отдельная жилищная постройка бамбара призвана служить «полостью повседневности», «полостью убежища и комфорта» только для одного взрослого человека. Его пребывание там в темное время суток созвучно образу возврата во чрево матери и сопряженному с ним ощущению вновь обретенного покоя и уверенности в пределах этой «полости», имитирующей или (осознанно либо подспудно) идентифицируемой с материнской утробой.

Впрочем, как уже говорилось, это универсалия всего мироздания.

Именно в таком контексте легкая, не разрушающая, а только обыгрывающая основные пластические формы жилищ орнаментация стен может выступать и как fasciniрующий эффект, и как связанное с ним действие по усилению потенциала жизни, энергетической насыщенности «полости обитания».

По моим личным наблюдениям, многие из элементов «орнаментации» стен жилищ выступают не столько в функции эзотерических символов, «счислимого» и «читаемого» содержания их в отдельности и совокупности, сколько «опытом» организации пространства, а следовательно, и кодом оперирования им. К примеру, мне доводилось часто встречать внешне похожие на «знаки» на стенах выложенные латеритовыми осколками пространства — «сети» — на поверхности земли. Это как бы своеобразные «кассы» (как в типографиях для литер). Здесь организация пространства может быть самоцелью — как задание пространства жизни. В этом способна проявиться и «магия» действия ее как защиты и знака, инструмента преумножения жизни. Однако должен признать, что убедительного объяснения этого феномена мне получить не удалось ни в полевых условиях, ни при знакомстве с литературными источниками.

Подходя к завершению обзора зрительно определенных образов предметного и отраженного миров (мира) бамбара, я вынужденно обращаюсь как к средству «перевода» к привычным для европейской культуры понятиям. Необходимо отдельно оговорить эстетику природных форм живневоспроизводства в культуре бамбара.

Все перечисленные ранее пластические зрительно-образные воплощения картин мира, инструментария взаимодействия с ним со всей определенностью говорят о чувственно акцентированных доминантах отражения. Здесь ожидание, действие и результат совпадают по коду и выраженности, сопряженности. Во многом именно это

и оказывается «эстетикой» — ощущение красоты как соразмерности, гармонии, совпадения со смыслом и целью жизни, способствования ее порождению и насыщению. Это отнюдь не утилитарное отношение к феномену жизни и гармонии с ней. Напротив, это ощущение в себе особых процессов «резонансного характера», в чем-то, может быть, даже созвучных как переживание физиологическому оргазму, но возникающее в особой сфере проявления физического мира: звуках, зрительных образах, движениях и ритмах и т.п. Под воздействием средств «эстетизации» эта сфера из области психофизиологического резонанса приобретает постепенно и автономию от физиологического компонента в той же сфере психики, получающей возможность попадать в резонансные состояния без прямой связи с копуляцией. По мере эволюции культуры опосредования нарастают, усложняются. Однако на архаическом этапе, когда единство, всесвязность мира не вызывают сомнения, когда поддержание, воспроизводство жизни — первейшие условия сохранения общества, связь видового воспроизводства, популяционной преемственности, императива соития (не только как биологического инстинкта, но и как социальной ценности высшего порядка, обуславливающей саму жизнь) с символикой эстетизированных форм отражения и поведения несомненна.

Взаимодействие природных и искусственных «протяженностей» и «полостей» — это реальное или символическое продолжение жизни. Это в силу ментальности бамбара одновременно и реальное, и символическое (как столь же реальное) продолжение жизни. И хотя на символическом уровне оно всевременно, тем не менее внешняя форма предметов — инструментов — лишена видимых черт динамики действия по своему символическому функциональному предназначению. Собственно динамику придает образ либо невидимая, интимная (для нас — «мистическая») жизнь предметов: ночью, в иной реальности и т.п.

Для профанного наблюдения с точки зрения динамической выраженности такие предметы одновременно и содержат обозначенное движение, и статичны. Они амбиваленты. И это особенно проявляется, когда они вырваны из контекста обряда, оказавшись, например, в музейных фондах. Согласно нашим эстетическим клише мы воспринимаем такие образы как находящиеся в динамическом равновесии, которое определяет соразмерность, гармонию потенциала движения и видимого покоя и уверенности. Это гармония ожидания действия.

Впрочем, есть весьма важный момент, объясняющий отчасти «эстетический феномен» бамбара. Европейское «произведение искус-

ства» делается ради себя самого, ради «любования им», это и есть его действие, предназначение, функционирование. Оно выступает самостоятельным «текстом» со своей внутренней интригой, «сценарием». В то же время пластически выраженный предмет бамбара остается всего лишь инструментом обряда, частью действия, элементом «текста», теряющим «смысл» вне «контекста». И для самих бамбара «эстетизируется» не столько он сам, сколько целостная реализация предметов и действий, направленных на гармонизацию реального и символического миров.