

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА КАК ПРЕДМЕТ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Б.М. БЕРНШТЕЙН
(Таллинн)

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Предлагаемые заметки имеют целью внести свою лепту в обсуждение вопроса о месте искусства в жизни традиционных обществ. Я хочу показать, что словосочетание *традиционное искусство* может оказаться внутренне противоречивым — при условии, что мы употребляем понятие *искусство* для обозначения мира объектов и действий, относимых к художественным ценностям, в том смысле, какой был им придан в западной послеренессансной практике, а *традиционное* — в смысле, принятом для описания ограниченного класса феноменов, входящих в понятие *традиционной культуры*.

К традиционным культурам принято относить «первобытные» и «примитивные» сообщества, а также «фольклорные» субкультуры, так или иначе включенные в культуры иного, нетрадиционного типа. В справочном определении это выглядит следующим образом. Фольклором считается «массив нефиксированных народных традиций, какими они являются в народных (не-литературных) повествованиях [fiction], обычаях и верованиях, магии и ритуалах [...]. Понятие фольклора [...] предполагает сосуществование двух традиций, литературной и художественной, с одной стороны, и народной [folk or popular], — с другой. Это условие выполняется только в обществах определенного культурного уровня. У полуцивилизованных народов (дикарей, варваров) первая из двух отсутствует. В их случае поэтому недопустимо говорить о фольклоре. Собирание и интерпретация их традиций, устных по определению, составляет задачу этнографии и этнологии (антропологии) соответственно»¹.

Здесь имплицитно заложено несколько методологических аксиом. Первая предполагает обязательность единого эволюционного процесса, происходящего по схеме *дикость — варварство — цивилизация*. Между тем, более общая — и актуальная сегодня — гамма концепций истории располагается между крайними точками эволюционно-линейной идеи прогрессивного развития и идеи релятивистского по своим основаниям мультикультуралистского подхода. С позиций последнего эволюционная схема неприемлема, поскольку она неизбежно иерархизирует существующие культуры по ценностной оси исторического восхождения.

«Если мы перечислим главные характеристики народа [folk], как их определяли ученые девятнадцатого века, то можно включить туда следующие черты:

дикие или примитивные	народные или крестьянские	цивилизованные или элитарные
устное или бесписьменное	неграмотное сельское нижний слой	образованное городское высший слой

Поскольку фольклор первоначально определялся с учетом его возможного отношения к цивилизованному и элитарному, заранее полагалось, что фольклор существует только там, где есть цивилизованные или элитарные группы. Таким образом, большая часть мира, нецивилизованная — по мнению евроцентристки настроенных интеллектуалов, не имеет народа [folk] и потому не имеет и фольклора»².

В противовес евроцентризму, скрытому элитаризму и эсхатологизму («фольклор обречен на вымирание») прежней науки, А. Дандес предлагает эгалитаристское и оптимистическое понимание «народа» и, соответственно, фольклора. «Понятие народа [folk] может относиться к *какой угодно группе людей* (выделено мною. — Б.Б.), которые разделяют хотя бы один общий элемент. Каков этот связующий элемент — значения не имеет, это может быть общий род занятий, язык или религия, но важно,

чтобы группа, сформированная по любой причине, имела бы некоторые традиции, которые она называет своими. Теоретически группа может состоять, в конечном счете, из двух лиц, но обычно большинство групп состоит из многих личностей. Член группы может не знать всех других ее членов, но он будет знать общее ядро групповых традиций — традиций, которые помогают группе обладать чувством групповой идентичности»³.

В качестве примеров такой трактовки «народа» названы этнические, расовые, религиозные сообщества, равно как и сообщества профессиональные — бейсболисты, углекопы, ковбои, рыбаки, железнодорожники, программисты, еще — мотоциклисты и даже просто американцы, которые знают, кто такой Дядя Сэм (и как он выглядит), могут спеть «Jingle Bells» и «Happy Birthday to You» и знакомы с такой идиомой, как «ОК»⁴. Видимое подобие некоторых текстов и способов их функционирования затемняет существенные различия между типами сообществ, для которых они характерны, и фундаментальными свойствами сознания и поведения их членов. В точечном освещении постмодернистского мультикультурализма все кошки, как ни странно, получают один цвет. Программист, идентифицирующий себя в этом качестве посредством профессиональных анекдотов и ходячих ситуаций, — одновременно еще и любитель гольфа (с соответствующим фольклором, обеспечивающим идентификацию в этом качестве); китаец, прихожанин Тайваньской христианской церкви Хаанаан; американец, способный участвовать в поздравительном хоре; преданный опероман; мужчина, принадлежащий к сексуальному меньшинству, — список идентификаций нетрудно продолжить — отличается от члена племени чокве сложнейшей ролевой структурой и, соответственно, структурой идентификаций, которую он не выбирал, но которая

К традиционным культурам принято относить «первобытные» и «примитивные» сообщества, а также «фольклорные» субкультуры, так или иначе включенные в культуры иного, нетрадиционного типа.

ему дана уже потому, что он состоит в социокультурной системе иного типа.

Современная критика устоявшихся понятий во многом продуктивна. Но следует избегать крайностей. Вот почему

необходимо снова очертить тот тип культуры (и социума), внутри которого находится предмет настоящего обсуждения.

Традиционное искусство составляет принадлежность традиционной культуры. Всякая культура традиционна. Многие определения культуры либо отождествляют ее с понятием традиции, либо включают традицию в качестве необходимого и важнейшего ее компонента⁵. О терминологическом употреблении понятия приходится договариваться специально. Общепринятым можно считать разделение культур на две группы — традиционные (т.е. консервативно ориентированные) и современные (динамические или ориентированные на новацию). Более пристальный взгляд различает в массиве консервативно ориентированных культур внутренние членения. Так, историк искусства может озаглавить обзорную работу «Первобытное и традиционное искусство»⁶; это не означает, что автор исключает первобытное искусство из класса традиционных, напротив, он полагает их явлениями однотипными. Разное именование необходимо для разведения

областей, из которых одна служит предметом первобытной археологии, а другая — этнографии или культурной антропологии; при этом слово «традиционные», как это стало принято с некоторого времени, должно заменить термин «примитивные», в котором есть оценочный призвук⁷.

Правда, определение «примитивные» осталось в обиходе. Сделанное недавно предложение заменить «примитивные» на «первоначальные» меняет аспект: английское «primal» означает одновременно и первоначальный и основной, базовый, — именно этот двоякий смысл имел в виду иници-

Традиционное искусство составляет принадлежность традиционной культуры. Всякая культура традиционна. Многие определения культуры либо отождествляют ее с понятием традиции, либо включают традицию в качестве необходимого и важнейшего ее компонента. О терминологическом употреблении понятия приходится договариваться специально. Общепринятым можно считать разделение культур на две группы — традиционные (т.е. консервативно ориентированные) и современные (динамические или ориентированные на новацию).

атор термина А. Мур⁸. Его подход заслуживает внимания, и я в дальнейшем буду употреблять слово «примитивные» в этом значении.

Под понятие традиционных подпадает также группа культурных феноменов, родственных примитивным культурам (в предыдущем смысле), но с ними не совпадающих, а именно — все то, что

покрывается размытым понятием фольклора. Как было замечено выше, эта группа предусматривает включенность в более сложные социокультурные системы в качестве более или менее автономной, но не изолированной от контекста субкультуры.

Любые культуры или культурные сегменты, объединенные в множестве «традиционных», могут вступать в разнообразные отношения с культурным окружением иного типа, в результате чего трансформируются первичные и рождаются вторичные формы традиционного или квазитрадиционного характера.

Карта традиционных культурных феноменов сложна и разнородна. К тому же ее регионы представлены в различном по своей мощности эпистемологическом качестве. Одни очерчиваются только как предположительные исторические реконструкции, сделанные на основании косвенных свидетельств. Другие были некогда предметом наблюдений, но ныне исчезли («мертвый фольклор»⁹). Третьи поддаются непосредственному наблюдению и описанию с помощью методов, которые в свою очередь подвержены изменениям. Трудности, связанные с этой познавательной пестротой, сами по себе — и справедливо — стали объектом пристального внимания. Исторические реконструкции на основании косвенных источников заведомо зависят от мировоззренческих и профессиональных позиций исследователя. Способы наблюдения, сохранения и фиксации примитивных и фольклорных акций и текстов также таят в себе угрозы деформаций, получивших в литературе громоздкое название «деконтекстуализации» и «реконтекстуализации»¹⁰. Зафиксировать в письменном виде текст, который в среде естественного и первичного бытования исполняется устно, только в определенных обстоятельствах, для определенной аудитории и при ее участии, значит переключить его в иной контекст и тем самым изменить его характер

Любые культуры или культурные сегменты, объединенные в множестве «традиционных», могут вступать в разнообразные отношения с культурным окружением иного типа, в результате чего трансформируются первичные и рождаются вторичные формы традиционного или квазитрадиционного характера.

и значение. Причем позиция исследователя, его общекультурные и методологические предпосылки при этом не могут не накладываться свой отпечаток.

В конечном счете, методологический выбор обнаруживает свою зависимость от генеральной концепции истории. Личейно или древовидно эволюционная идея исто-

рии требует признать, что между отмершими и сохранившимися формами существует генетическая связь — и тогда современные формы следует считать ключом к пониманию ушедших. Если же предположить здесь всего лишь «фамильное сходство», то придется признать, что внешне близкие формы могут иметь различную природу и происхождение. В конечном счете, только приняв определенную концептуальную стратегию, можно высказывать общие соображения относительно традиционного как категории истории и теории культуры.

Информационный и системный подходы, манившие гуманитарные науки два-три десятилетия назад, сегодня вытеснены на периферию их поля зрения; такова методологическая лабильность гуманитарного знания. Это несправедливо, поскольку накопление в этой сфере могло бы быть плодотворным. Информационная точка зрения на традиционную культуру или, точнее, на тексты традиционной культуры (или, наконец, на традиционную культуру как совокупность текстов) может помочь в формировании первых определений. Она была задана Ю.М. Лотманом. «...Откуда, — спрашивал он, — берется информация в текстах, вся система которых по условию наперед предсказуема (ибо именно повышение предсказуемости составляет тенденцию канонизированных текстов)...»¹¹. Вот вопрос, который ограничивал и в то же время рационализировал проблему. При таком подходе возможно рассмотреть природу традиционного типа культуры на примере «типового сообщения».

Когда некий адресат — индивидуальный или коллективный — получает сообщение, тождественное предыдущему, оно не должно обладать для него какой-либо информативной ценностью. К тому же, если считать традиционную культурную группу коллективным субъектом, то субъект совмещает в себе роли адресанта и адре-



сата, и тогда коммуникация происходит по схеме «Я—Я»¹². Далее, известно, что один из наиболее осмысленных способов измерения информации связывает ее количество со степенью ожидаемости (предсказуемости) сообщения; стопроцентная ожидаемость означает нулевую информацию: сообщение получено, но состояние приемника не претерпело никаких изменений. На обыденном языке это означает, что я знаю заранее, из предыдущего сообщения, все, что мне говорится, и, следовательно, к моему знанию ничего не добавилось. Естественно заключить, что монотонная циркуляция стереотипных сообщений бессмысленна.

Между тем, как известно по истории и антропологии, традиционные культуры в большей своей части производили или производят повторяющиеся сообщения, которые и составляют основной, ядерный массив текстов, тогда как неординарные тексты, если таковые появляются, остаются маргинальными и в конечном счете либо стандартизируются, либо забываются¹³. Это наиболее обращающий на себя внимание признак традиционной культуры. Следовательно, в повторении есть некая безусловная жизненная необходимость¹⁴.

Повторяющиеся сообщения выглядят информационно пустыми только на уровне предельной абстракции. В реальном функционировании они поступают к получателю через определенные промежутки времени, а с течением времени «знание» приемника не остается неизменным. Возможно получение другого сообщения, противоречащего первому, и тогда повторение будет информативно: оно восстановит расстроенную структуру знания. В отсутствие такого рода деформирующих вторжений необходимость восстановления структуры остается, поскольку со временем неизбежно происходит забывание.

Примем, как это иногда делается, что понятие информации противоположно понятию энтропии, или — что информация есть негативная энтропия. Тогда сказанное выше можно представить в этих взаимосотнесенных терминах. Любая структура, в нашем случае — некоторое социокультурное сообщество, подвержена энтропийным процессам; со временем она дегенерирует,

Традиционные культуры в большей своей части производили или производят повторяющиеся сообщения, которые и составляют основной, ядерный массив текстов, тогда как неординарные тексты, если таковые появляются, остаются маргинальными и в конечном счете либо стандартизируются, либо забываются. Это наиболее обращающий на себя внимание признак традиционной культуры.

упрощается, расшатывается, рассыпается. Поэтому поддержание структуры на определенном уровне — в неизменном состоянии — требует периодических реставраций. Стереотипные, «традиционные» сообщения, которые коллектив посылает себе как целому и каждому своему участнику, и есть то информационное питание, без которого сохранение организованной структуры сообщества невозможно.

Очевидно, любой человеческий коллектив способен вырабатывать новую информацию. Степень традиционности культуры определяет судьбу новой информации, равно как и судьба новой информации определяет степень традиционности культуры. Культура традиционна до тех пор, пока новая информация вытесняется, забывается как ненужная или опасная или, наконец, включается в существующую структуру миропонимания и действия таким образом, который в этой структуре ничего существенно не меняет. Если же новации приводят к качественным изменениям, то мы имеем дело с другим типом культуры.

В упрощенном виде это выглядит так. Коллектив, который получает информацию, недостаточную для компенсации энтропии, рано или поздно обречен на исчезновение. В случае равновесия энтропийного и информационного процессов коллектив выживает и в подобном состоянии может находиться неограниченное время. Таковы *традиционные* или *примитивные* — в прямом, первичном значении слова — культуры, шире — *консервативно ориентированные* культуры. Исходная функция традиционных, т.е. повторяющихся сообщений есть двуединая функция перманентной реставрации и консервации социокультурных структур. Наконец, если информация не только компенсирует энтропийную дезорганизацию, но и перекрывает ее, то культура становится *динамической*, способной к изменению и усложнению¹⁵.

Из сказанного ясно, что не всякая консервативно ориентированная культура может быть названа традиционной (в предлагаемом смысле), но лишь та, в которой описанный способ самосохранения безусловно доминирует. Консервативные установки могут возобладать в любой культуре

ре, что не означает возврата к традиционному типу. Дальнейшее ограничение круга «традиционных обществ» возможно постольку, поскольку среди сообществ с безусловно консервативной установкой можно выделить два существенно отличных типа. «Холодные», по выражению К. Леви-Строса, культуры часто называют каноническими или традиционными, не делая разницы между двумя понятиями. Разведение собственно традиционного и канонического типа в настоящем контексте, я полагаю, имеет смысл.

Давно замечено, что традиционные тексты и акции исполняются «по традиции»: они передаются, хранятся в памяти и воспроизводятся целиком, готовыми. Ритуал воспроизводят так, как повторяли его бесконечное число раз, восходя к абсолютному, первому установлению; сказание — таким, каким оно получено от предшествующего сказителя. Мастер масок или идиолов овладевает умением, подражая другому мастеру, а затем — самому себе.

В культурах канонического типа механизм передачи и воспроизведения более сложен: наряду с воспроизводимыми и передаваемыми по традиции текстами и как бы над ними появляются конструктивные тексты или тексты о текстах — они-то и служат «канонам», регулирующим порождение и обеспечивающим постоянство и неизменность «первичных» текстов. Древнеегипетский канон изображения фигуры на плоскости был зафиксирован отдельно от самих изображений в специальных модельных схемах, православный иконописец опирается на «подлинники», западный средневековый мастер имел в своем распоряжении тетрадки образцов и т.д. Реальные практики не могут и не должны совпадать с канонической нормой, они так или иначе осциллируют вокруг канонической оси. Если же они пересекаются, то на текст переходит функция метатекста¹⁶. Переход от традиционной (в предлагаемом смысле) формы к канонической если и происходит, то не столько в результате спонтанного усложнения ритуализированных областей культуры, сколько в результате изменения общей ситуации.

Можно назвать по меньшей мере два обстоятельства, вызывающие появление канона: 1. Количественное: если пространство функционирования традиционной культуры существенно расширяется и охватывает относительно большие массы людей, возникает необходимость в метатекстах, унифицирующих культурные практики. Не случайно канон появляется

вместе с формированием первых цивилизаций.

2. Сознание человека традиционной культуры, как это неоднократно отмечалось, безальтернативно¹⁷, другие картины мира и нормы жизни ему неизвестны и потому не существуют или как бы не существуют. Канон как усиливающая и поддерживающая каркасная конструкция становится нужен тогда, когда сама безальтернативность оказывается под вопросом, когда другие картины мира угрожают вторжением и деформацией традиции. Так, Ветхий Завет признает существование других богов, других вер, по существу — других систем культуры и ограничивает от них народ Яхве посредством универсального регулирования основных жизненных отклонений, поставив в центр отправление культа, — и в этой своей части он выполняет функцию канона.

В понятии *примитивное искусство* сомнения обычно вызывает определение. Определяемое, насколько мне известно, остается в неприкосновенности: *искусство* равно самому себе при всех определениях, причем не в каком-либо особом конвенциональном смысле, но именно как *художественный* и *эстетический* феномен. Наложение понятий, сложившихся в Западной Европе к XVIII в., на формы культуры, существенно отличные от европейской ситуации, стало обычной исследовательской процедурой; поэтому об эстетике примитивного искусства или об эстетическом аспекте функционирования артефактов говорят все чаще¹⁸. Насколько такой подход можно считать корректным, зависит от принятой позиции. Если полагать априорно, будто «они» не знают, что создают и используют художественные произведения, которые «на самом деле» таковыми были и являются, то уместность понятий «традиционное» или «примитивное искусство» не должна вызывать сомнений. Если же взгляд исследователя не ограничивать позднейшими и инокультурными понятийными рамками, то положение дел представляется в ином свете.

Поиск собственно эстетических реакций в полевых исследованиях примитивных культур дает весьма двусмысленные результаты. Например, вопрос может обращать внимание информанта на такую сторону предмета, которая ранее была для него неактуальна. Следовательно, вторжение вопроса деформирует или трансформирует сознание. Спрашивать об эстетических качествах плетеных корзин и ритуаль-



ных масок значит соединять в некоторую общность объекты, которые до того, как вопрос прозвучал, находились — для опрашиваемого — в различных классификационных группах. Тогда сам вопрос изменяет структуру жизненных порядков. Наконец, полученный ответ может быть интерпретирован в категориях, искажающих смысл сказанного. Словом, сама ситуация вопроса ставит информанта в «деконтекстуализирующую» позицию, а последующая интерпретация «реконтекстуализирует» полученный материал. К сожалению, не каждый исследователь отдаст себе отчет в этой методологической трудности.

Так, одним из наиболее распространенных объяснений предпочтения, оказываемого некоторым изваяниям в африканских племенных культурах, является указание на то, что они «хорошо сделаны». Из чего делается вывод, будто критерием эстетического качества служит мастерство, искусство, совершенство технического исполнения. В действительности же «хорошо сделана» та вещь, которая полнее всего отвечает коллективным ожиданиям: «...мастерство есть способность создавать узнаваемые и приемлемые варианты принятых стилистических, формальных и эстетических норм»¹⁹.

Следующая трудность возникает тогда, когда требуется вычленить сами «эстетические нормы». Оставим в стороне случаи, когда не удается обнаружить никакого подобия эстетических оценок вообще²⁰. В качестве наиболее общей черты большинства африканских племенных культур исследователи называют не столько отсутствие, сколько невыделенность собственно эстетических оценок в слитном ценностном комплексе отношений к предметам, которые нам представляются художественными. С. Фогель, обобщая наблюдения многих исследователей, указывает, что в большинстве африканских языков слово, которое выражает положительную оценку предмета, означает одновременно прекрасное и доброе (что позволяет ей упомянуть греческую калокагатию). Слияние этих категорий, однако, образует обширное и переливающееся семантическое поле: такое слово «обычно обозначает хорошо сделанный, красивый, доставляющий удовольствие чувствам, обладающий моральным достоинством, полезный, правильный, подходящий, соответствующий обычаю и ожиданиям, и противопоставляется слову, означающему злое, безобразное, дурное, порочное, бесполезное, плохо сработанное, неподходящее»²¹. Следовательно, не всякое

укорененное в практике изображение заслуживает такой оценки, и это не в силу его эстетической ущербности, а, скажем, в силу моральной двусмысленности персонажа, переходящей на самое изображение²².

Многозначны и некоторые другие критерии оценки, считающиеся эстетическими. Например, *эфебизм* или *новизна*. *Эфебизм* — предпочтение антропоморфных изображений в возрасте эфеба, в расцвете сил, снова, и несколько неожиданно, отсылает к греческой классике (о чем свидетельствует сам термин). Отдаленность культурных контекстов, однако, делает эту аналогию сомнительной. С большей вероятностью следует предположить, что изображение в возрасте наибольшей жизненной полноты есть требование не столько эстетическое, сколько практическое, ибо такое изображение обладает и наибольшей силой — подобно тому, как новое изделие «сильнее» старого. «Новые маски предпочтительней старых по причине большей силы, присущей молодости. Поэтому старые и поношенные маски выбрасывают или оставляют на съедение термитам», — сообщает исследователь культуры чокве²³.

Природа такой силы, несравнимо превосходящей по своей необходимости и ценности эстетические качества, возвращает к соображениям, тривиальность которых нередко затемняет их первостепенное значение для интерпретаций «традиционного искусства». Однако, прав Р. Зибер: «...если искусство Африки должны быть интерпретированы как культурно, исторически и контекстуально обоснованные, внеэстетическим соображениям должно быть уделено серьезное внимание»²⁴.

Идея нерасчлененности примитивного сознания и обусловленной этим синкретичности примитивного искусства (или того, что мы называем искусством), на которую часто ссылаются, видимо, справедлива лишь отчасти: полевые и археологические исследования говорят о высокой сложности ментальных структур. Проблема скорее заключается в том, что мир упорядочивается иным способом, нежели это делаем мы²⁵.

Изображениям и другим квазихудожественным артефактам поручаются разнообразные функции внеэстетической природы хотя бы уже потому, что они в бесписьменных обществах оказываются первыми и единственными хранителями социально значимой информации («вне тела»). В этом смысле идол или рисунок на песке — столько же предшественник Сезанна, сколько и компьютера. Сама социально значимая

информация обладает, однако, такими специфическими особенностями, которые ставят под вопрос текстовую природу внесоматической памяти: выход вовне настолько революционен, что текстам присваивается онтологический статус.

Сакральные практики должны быть рассмотрены прежде прочих, ибо первая особенность стереотипных текстов в традиционных культурах заключается в том, что они в большей и важнейшей своей части сакрализованы²⁶. Неизменяемость и сакральность взаимообусловлены: святость предусматривает ритуальную фиксированность, неизменяемость служит свидетельством и гарантией святости. Сакральное поле, хотя и различной напряженности, распространяется на все основные сферы жизнедеятельности коллектива, поскольку через него устраиваются и регулируются отношения людей с потусторонними существами и силами, в чьих руках находится универсальная власть над бытием. В точках наивысшего напряжения сакральности, темпорально-возрастных (рождение, инициация, вступление в брак, смерть) и жизненно необходимых для выживания коллектива (успех охоты, войны, земледельческого цикла), вариативный разброс текстов и акций наименьший, если он вообще допустим²⁷. Здесь — экзистенциальный узел, и эта экзистенциальная необходимость традиционных текстов и форм поведения должна быть другим важнейшим признаком культуры традиционного типа.

Из этого факта, тривиального самого по себе, могут следовать нетривиальные выводы. Когда мы называем богов и духов сверхъестественными или потусторонними существами, это свидетельствует о неадекватности нашего языка описываемому предмету. Изнутри примитивной культуры сверхъестественные (сверхприродные) существа полностью принадлежат естеству и составляют его истинное, «природное» ядро, повсеместно рассеянный двигатель и управляющий центр. Верней всего было бы называть их сверхчувственными, но и такое понятие неточно, поскольку для примитивного сознания духи, хотя и не даны непосредственно чувственному восприятию, проявляют себя феноменально и потому «опосредованно чувственны», если только не совпадают с обитаемыми природными и рукотворными объектами²⁸. Сверхчувственны они лишь с точки зрения внешнего наблюдателя. Если же быть точными, то следует говорить лишь о различном онтологическом уровне «естественных» и «сверхъестественных» существ,

признав, что «сверхъестественность» есть максимальная «естественность» (поскольку «сверхъестественные» существа наделены наивысшей бытийной мощностью).

Теофания как момент пересечения разных модусов бытия осуществляется в бесконечном разнообразии форм. Высшие силы могут присутствовать и проявлять себя тем или иным образом где и в чем угодно. При этом неверно было бы полагать, будто откровение находится целиком в произвольной власти сверхнатуральных сил; человек может, пусть до известной степени, влиять на эту первичную и экзистенциально необходимую «феноменологию духа». Сакральный предмет, чьим частным, но существенно важным случаем служит изображение (подобие), есть место возможного или неперменного присутствия высших сил; изготовление такого подобия — при соответствующих ритуальных процедурах — можно счесть изготовлением «ловушки для бога». Именно эта способность или, лучше сказать, это «свойство присутствия» здесь и сейчас делает возможным контакт человека со сверхчувственным миром в определенном пространстве и времени, которое мы называем сакральным. Само присутствие достигает своей полноты в действиях и артефактах, которые составляют исходную фазу примитивного или традиционного искусства. Простое представление о «духе в статуе» или о тождестве духа и статуи, хотя оно бывает справедливо, далеко не исчерпывает сложнейшую и неразложимую логически проблему сакрального присутствия и магической силы. Следовало бы говорить об онтологическом статусе сакрального предмета, о его месте в пространстве, фокус которого составляет бытие в качестве «клона бога»²⁹. Пребывание в этом пространстве делает невозможным одновременное пребывание в знаковом универсуме.

Если рассматривать примитивные культуры как место сложения и циркуляции традиционных текстов, то оказывается, что центральный, экзистенциально необходимый корпус текстов составлен из *нетекстов*. Главные сообщения не обладают *дефинитивным признаком текста* — они не репрезентируют *внележащую реальность*, действительную или существующую идеально, ибо они ею являются или ей причастны. Сказанное относится в той или иной мере к любому сакральному тексту — магическому слову, порождающему некоторое событие или меняющему ход дел, ритуальному танцу, церемониальным одеяниям и маскам, магическим узорам или изваяниям богов и духов. Обладать магичес-



кой силой — значит быть причастным миру богов, духов, сил, или, проще и шире — миру первичному, в отличие от вторичного мира означающих, изображающих, репрезентирующих. Следовательно, здесь не соблюдается один из фундаментальных признаков искусства — не быть реальностью, но представлять, изображать или символизировать некоторую внехудожественную («внетекстовую») реальность.

Можно, разумеется, счесть, что мы имеем дело с предельным случаем репрезентации, когда объект представляет себя самое. Однако такое отождествление и есть конец репрезентации. Об этом было сказано уже у Платона (важно заметить, что Платон говорил столько же об изображениях, сколько о словах): «Будут ли это две разные вещи — Кратил и изображение Кратила, если кто-либо из богов воспроизведет не только цвет и очертания твоего тела, как это делают живописцы, но и все, что внутри, — воссоздаст мягкость и теплоту, движения, твою душу и разум — одним словом, сделает все как у тебя, и поставит это произведения рядом с тобой, будет ли это Кратил и изображение Кратила, или это будут два Кратила?» И далее о словах: «Да ведь смешные вещи творились бы с именами и вещами, которым принадлежат эти имена, если бы они были во всем друг другу тождественны. Тогда все словно бы раздвоилось, и никто не мог бы сказать, где он сам, а где его имя»³⁰.

Всякий идол, пока он исполняет свое первичное назначение, есть «второй Кратил». В сознании поклоняющегося он тождествен представленному — чем снимается сам модус представления. То же со словом: платоновский Сократ словно бы не видит разницы между изображением и наименованием. Это неразличение двусмысленно, ибо пафос диалога — в утверждении необходимой зависимости между вещами и их словесными обозначениями; слова трактуются как «имена вещей», которые находятся с ними в онтологической связи — и здесь можно усмотреть парадоксальную ситуацию перехода: отделение изображения / слова от реальности (нетождественность) переплетается с дальними философскими отголосками мифологического именования.

В мифологическом мире, говорится в известной работе Ю. Лотмана и

Б. Успенского, «имеет место достаточно специфический тип семиозиса, который сводится в общем к процессу номинации: знак в мифологическом сознании аналогичен собственному имени»³¹. Далее следуют выводы, которые указывают на принципиальное родство мифологического слова и ритуального изображения. «Именно в сфере собственных имен происходит то отождествление слова и денотата, которое столь характерно для мифологических представлений. [...] Это отождествление названия и называемого, в свою очередь, определяет представление о неконвенциональном характере собственных имен, об их онтологической сущности. Отсюда мифологическое сознание может осмысляться с позиции семиозиса как асемиотическое»³². Универсум обозначающих перевернут: слово несемиотично, образ немиметичен³³.

Абсолютным пределом такого положения вещей становится способность слова и образа порождать бытие³⁴. Если в литературе текст порождает свою семантику³⁵, а в изобразительных искусствах это делает образ, то сакральное слово и сакральный образ в примитивных культурах творят или преобразуют саму реальность. Сотворение мира или его частей из слова описано во множестве космогонических мифов, из которых наиболее известны «мемфисский» и библейский³⁶. Способность изображения творить бытие особенно наглядна в древнеегипетском заупокойном культе, однако креативная функция изображений, способных при определенных условиях «создавать бога» и затем с его помощью менять ход вещей и творить желаемые экзистенциальные ситуации — повсеместна. Чтобы идол стал *изображением*, необходимо расколоть онтологическое тождество³⁷. Пока это не сделано, говорить о присутствии искусства рано.

Сказанное не означает, что культовые изображения, предметы и тексты не могут вызывать эстетические отклики. Эстетическое переживание не

исключено, но, во-первых, оно имеет маргинальное значение и не может быть функциональной целью (оно лишь сопутствует основному переживанию сакрального присутствия и сакрального события — и в этом целостном переживании получает принципиально иной вид, нежели эстетический опыт чело-

Становление искусства произошло путем трансформации сакрального образа и сакрально-магического слова, верней — посредством кардинального переключения их функций, из которых важнейшей была десакрализация: секулярный образ и слово получали санкцию на функционирование в качестве репрезентантов.

века новоевропейской культуры)³⁸. Вот почему, в частности, некорректно искать однотипные эстетические реакции на сакральные изваяния и бытовые предметы «мирского» назначения — они не просто располагаются в различных культурных нишах, они находятся на разных бытийных уровнях и включены в центральные культурные оппозиции³⁹.

Отнесение сакральных изображений и акций в примитивных культурах к «искусству» кажется не вполне корректным — если только мы под искусством понимаем нечто, отвечающее западной культурной практике Нового времени и определяемое соответствующей теоретической рефлексией. Между «Авиньскими девицами» Пикассо и африканскими скульптурами, его отчасти вдохновлявшими, есть стилистическое родство, но по мотивам создания и способам функционирования между этими артефактами чрезвычайно мало общего⁴⁰.

Таким образом, если представить примитивные культуры в виде типологической реконструкции на манер веберовского «идеального типа», то надо признать, что примарные формы деятельности, которую мы привыкли считать художественной, не были таковыми по своей сути. Становление искусства произошло путем трансформации сакрального образа и сакрально-магического слова, верней — посредством кардинального переключения их функций, из которых важнейшей была десакрализация: секулярный образ и слово получали санкцию на функционирование в качестве репрезентантов. Для этого были определенные предпосылки — способность обозначать, которая в конечном счете должна была сделать их чувственно прозрачными, и быть организованными в определенные чувственные порядки, противстоящие прозрачности и значимые — эстетически — сами по себе. Реализация этого парадоксально напряженного единства имеет долгую и крайне извилистую историю. Начало ей положили примитивные, т.е. первич-

Для фольклора наиболее существенной, если угодно типобразующей, является переходная зона между полярными, чисто онтологическими и чисто художественными, состояниями (архаические формы мифологически-магической обрядности — амбивалентные, столько же магические, сколько и художественные формы — формы с забытой магической функцией — чисто художественные формы). Реальная практика, однако, полна самых неожиданных смещений и совмещений. Один и тот же образ может одновременно восприниматься и как условно-игровой, и как вполне реальный, предмет — как практически полезный, эстетически ценный и наделенный при определенных условиях сверхъестественной силой.

ные культуры. Разветвленные культуры на «высокую» (пространственные метафоры здесь и далее не имеют оценочного призвука), профессионализированную, и «низовую», «фольклорную», — там, где это произошло, — предопределило два варианта этой трансформации. Нас будет интересовать вторая, поскольку она принадлежит к типу традиционных.

Рассогласование позиций относительно того, что считать фольклором, столько же затрудняет задачу, сколько и облегчает ее. Справочное издание по фольклору вынуждено было отказаться от принципа стандартности в самой дефиниции собственного предмета и привести около двадцати различных определений авторитетных специалистов⁴¹. В конечном счете

они располагаются между двумя крайними позициями. Одну можно условно называть филологической, поскольку для нее фольклор ограничен исключительно или почти исключительно сферой слова⁴². Другая охватывает практически все аспекты жизни «народа», под которым понимают по преимуществу крестьянство или/и племенные сообщества, необразованные слои, бесписьменные культуры или субкультуры⁴³.

С точки зрения эстетической и художественной функции в круг фольклорных явлений включаются разноприродные феномены. Я имею в виду нечто большее и принципиально иное, нежели общеизвестная полифункциональность включаемых в понятие фольклора текстов, акций и артефактов. Между заговором и частушкой, между обрядовым действием и хороводной пляской, между охранной вышивкой на воротах и лубком существует коренное различие, которое, с нашей точки зрения, можно называть различием между практически-магическим и художественным миром. Такое же различие существует между предметами одного и того же рода: маски в народном обиходе могут исполнять магические функции или функции «театральные»⁴⁴. Первые глубинным образом причастны реально-



ти, вторые миметичны в широком значении, они по природе своей принадлежат к разным планам бытия.

Эта гетерогенность, которую не в состоянии преодолеть ни одна из дефиниций, заставляет предположить, что для фольклора наиболее существенной, если угодно типобразующей, является переходная зона между полярными, чисто онтологическими и чисто художественными, состояниями (*архаические формы мифологически-магической обрядности — амбивалентные, столько же магические, сколько и художественные формы — формы с забытой магической функцией — чисто художественные формы*). Реальная практика, однако, полна самых неожиданных смешений и совмещений. Один и тот же образ может одновременно восприниматься и как условно-игровой, и как вполне реальный, предмет — как практически полезный, эстетически ценный и наделенный при определенных условиях сверхъестественной силой. Именно эта функциональная вибрация позволяет и требует объединения в понятии фольклора гетерогенных элементов, которые трудно объединить каким-либо иным способом — при невозможности согласия относительно корпуса традиционных представлений (попробуем так перевести слово «лог», которым воспользовался изобретатель термина У. Томс более полутора столетий назад) и «народа» («folk») как его носителя.

Специфическое для фольклора смешение типологически «чистых» форм представляет особый интерес для теоретика как место первоначального конституирования искусства. В плазме фольклорного сознания древние мифы теряют свой бытийный статус и становятся нарративной-небыльщиной, что не мешает зарождению новых мифов и мифологизированных преданий. Ритуалы и магические действия, равно как и приметы, продолжают служить для обеспечения желаемого хода дел — будь то младенец мужского пола на коленях новобрачной, призванный повлиять на плодovitость будущей матери и пол потомства⁴⁵, или крепкий ход в засуху.

Ядро этой системы все еще составляют экзистенциально необходимые действия, тексты и предметы, чье эстетическое качество остается факультативным и вторичным, если вообще имеет какое-либо значение. Но вокруг него пышно разрастаются все новые пласты преобразованных и новых форм, вписанных в фольклорную традицию и далее изменяющихся «с медлительностью геологических процессов». Взятые

сами по себе, эти формы имеют все исходные признаки «художественности» — искусственность, миметичность, вызывающие специфически художественное переживание представленного как «не настоящего», и эстетические качества, затемненные ранее основной, сакральной функцией предмета или акции. Однако, специфика их в том, что в мире фольклорной жизни они так или иначе соотношены с ядерными формами, испытывают их притяжение или отталкивание, сохраняют способность переходить из одного функционального модуля в другой.

Из сказанного следует, что в отношении фольклора я склонен — с известными оговорками — поддержать точку зрения, которую, как было упомянуто вначале, некоторые современные авторы считают устаревшей. Не требуется быть сторонником жесткой эволюционной схемы, чтобы выделить отличные друг от друга типы традиционной культуры и сгруппировать родственные явления по совокупности признаков, образующих идеальную модель. Скажем, вполне уместными представляются следующие пары признаков, описывающие необходимые грани:

народное (фолк)	элитарное
сельское	городское
аграрное	индустриальное
крестьяне	рабочие
бесписьменное	письменное
ремесленное	машинное
устная передача	массовые коммуникации
отсталое	современное
основанное на предрассудках	рациональное
магическое	научное
маргинальное	центральное ⁴⁶

Сюда следует добавить дополнительные пары существенных признаков, скажем:

ориентация на повторение	ориентация на обновление
исполнительское авторство (вариативный принцип)	первичное авторство (креативный принцип)

— и этот перечень нельзя считать окончательным.

Однако приведенный набор признаков характеризует различные грани фольклорной культуры — социологическую, психологическую, образовательную, коммуникативную, религиозно-магическую практики, содержание и установки сознания — и потому не может быть иерархизирован. Каж-

Современная культура преобразует примитивный и фольклорный типы традиционной культуры по своим моделям — вытесняя, изучая, сохраняя и возводя его в ранг высоко ценимой эстетической модели.

дый из названных признаков указывает на доминанту в соответствующем аспекте. Тем не менее, признаки связаны между собой и взаимозависимы. В реальной практике некоторые из них могут отсутствовать или быть слабо выражены. Если представить множество относимых к данному типу случаев как некое «пространство признаков», то в центре его будут находиться образцы, обладающие полным набором признаков, тогда как случаи с невятно выраженными или отсутствующими признаками будут занимать места на периферии — в соответствии со степенью отдаленности от принятой типологической модели. Возможно также скольжение от одной признаковой зоны к другой: так в пространстве фольклора происходит трансформация мифа в волшебную сказку⁴⁷. Естественно, границы такого пространства неясны, есть лишь зона перехода, за которой начинается другое пространство⁴⁸. Среди сведенных туда, в другую типологическую единицу, объектов могут быть и такие, которые обладают сегментарной группой характеристик, присутствующих в «соседнем» типе (ср. «фольклор программистов», у которого начисто отсутствуют экзистенциально необходимые аспекты).

Современная культура преобразует примитивный и фольклорный типы традиционной культуры по своим моделям — вытесняя, изучая, сохраняя и возводя его в ранг высоко ценимой эстетической модели. Радикальные социальные, культурные и технические перемены разрушают условия, в которых возможны были примитивные общества, равно как и позднейшие оппозиции «высокого—народного», посредством которых конституировались фольклорные практики и само понятие фольклора. Деконтекстуализация и реконтекстуализация традиционного «искусства» только в малой степени лежит на совести фольклористов и этнологов. Главную работу делает история.

Столетие назад творения традиционной африканской скульптуры пылились в витринах (или в запасниках) этнографических собраний в качестве экзотических редкостей. Известно, что эстетический взгляд на них появился вместе с предкубизмом Пикассо и художественной программой экспрессионистов: их революционные идеи позволили усмотреть в дерзко деформирован-

ных изображениях «скрытые», по выражению А. Дэнто, эстетические качества⁴⁹. К середине века был накоплен обильный этнографический материал, который позволял описать среднее отношение традиционных норм и индивидуальной вариативности в пластике примитивных культур. Позиция «художник» нигде не совпадала с новоевропейской концепцией этой культурной роли, вернее сказать — такую позицию не удавалось обнаружить⁵⁰. Примитивный мастер оказывался непрофессионалом или наполовину профессионалом, отобранным часто по признаку особой связи с высшими силами, никак не осознающим себя первичным автором своего изделия и т.д.⁵¹ Но новейшие прецеденты экспонирования африканской пластики явно тяготеют к современной западной модели. Так, скажем, выставка скульптуры йоруба «Рука мастера» в музее Метрополитен в Нью-Йорке осенью 1997 г. была действительно построена «по мастерам»; аннотация была предпослана цитата из книги У. Фэгга, где говорилось, что каждый африканский художник обладает своим персональным стилем, который мы можем идентифицировать, и не меньший художественный индивидуалист, нежели его западный двойник⁵²; характеристики мастеров написаны по современной формуле. Можно сказать, что современный мир искусства полностью адаптировал инокультурный материал.

Трансформация примитивных и фольклорных культур, неизбежная в современном культурном контексте, была названа в литературе «фольклоризмом»⁵³ и даже «фэйклором»⁵⁴ — словами, в которых слышна лейоративная интонация и ностальгия по подлинности. Однако превращения необратимы и требуют трезвого анализа. Фольклоризм начинается вместе с фольклористикой и этнографией, тогда, когда миф или фольклорный текст записывается и, раньше или позже, становится текстом для чтения, когда идол попадает в музейное или частное собрание и становится объектом для смотрения, когда народный танец воспроизводится профессиональными танцорами для публики и т.д. В этом переходе они теряют свои жизненно необходимые функции — и за этот счет получают *собственно художественный статус*. Чтобы стать вполне искусством, надо выпасть из традиционной культуры.



В пространстве современной культуры перед преобразованными традиционными формами открывается множество возможностей. Тут могут рождаться усеченные, вырожденные и редуцированные формы, о которых говорилось выше. Правда, долго выжить в качестве квази фольклора им не суждено — конечная участь «классического» фольклора настигает их куда быстрее, перенося тексты в печатные издания и на компьютерные сайты. Что же касается живых и сохранившихся традиционных текстов, акций и предметов, то им поручаются роли, которые переключают их в функциональное поле искусства. Музеефикации в широком смысле слова подвергаются практически все формы, которые можно законсервировать и экспонировать тем или иным способом. Фольклорные ансамбли, фольклорные фестивали, мифы, сказки и сказания, публикуемые для чтения (и иллюстрированные для сопутствующего рассматривания) принадлежат к этому «музею без стен» точно так же, как любые собрания примитивного и народного искусства, музеи-заповедники крестьянской архитектуры и предметы народного быта, изъятые из жизненного контекста и украшающие частные или общественные интерьеры. Другой уровень «перемещенного фольклора» или искусства, генетически восходящего к примитивному и фольклорному быту, прямо отвечает потребностям туризма и коммерции. Рынок туризма питает сохраняемые фольклорные формы в качестве необходимой экзотики, потребляемой на месте или вывозимой с собой; изготовление «бывших» идолов и ритуальных масок на продажу достигло невиданных масштабов — и в этой роли они осуждены быть декором, лишенным памяти о своей сверхнатуральной силе.

Романтические и национально-романтические иллюзии относительно истоков, духовной почвы и национальной подлинности, равно как и шовинистическая эксплуатация фольклорного наследия, в неменьшей степени исходят из аксиомы его чисто художественной природы; фольклорные тексты и артефакты, сделанные символами национального, идеологически заряжают именно в качестве искусства.

Процесс превращения традиционных форм в различные виды фольклоризма, точнее говоря — процесс адаптации и поглощения традиционных форм современным миром искусства необратим. Осуждать этот ход дел не имеет смысла, равно как и сожалеть об утраченной подлинности. Анализируя способы включения традицион-

го материала в современные культурные и экономические структуры, следует помнить о возможности и оправданности другого, нетрадиционного способа функционирования сохранившихся и вновь изготавливаемых текстов и вещей.

Подытоживая сказанное, я хотел бы представить условную схему, чтобы за счет упрощения пространственно-исторической картографии сделать более наглядной логику становления искусства.

Первый тип, наиболее полно развернутый и доминирующий в первобытных / примитивных культурах: продукты изобразительной и шире — пластической деятельности в контексте своего создания и потребления не функционируют как художественные. С определенными коррективами этот тезис применим к сферам слова и «хореи». Идолопоклонство, если убрать иудео-христианские обертоны, неизменно сопутствующие этому слову, может быть готовым обозначением практик, характерных для множества примитивных культур и ранних цивилизаций. «Идол» (т.е. образ) наделяется причастностью высшей реальности, которая несовместима с репрезентативной функцией, составляющей *conditio sine qua non* искусства. Становление искусства требует в качестве предварительного условия признания образа неживым — «он обложен золотом и серебром; но дыхания в нем нет», восклицал ветхозаветный пророк, бросая вызов опыту. Вместе с тем, в идолотворчестве заключены скрытые (второстепенные в глазах создателей) качества, которые в ином контексте могут проявиться как эстетические.

Разнообразные пути изменения контекста можно свести в две группы. Революционным, невзирая на растянутость во времени, можно считать античный прецедент: концепция мимезиса изгнала бога из статуи, хотя наивная вера в одушевленность изваяний никогда не исчезала полностью. Тем не менее, прецедент сыграл решающую роль в становлении понятия искусства и сложении соответствующих практик в европейской культуре, начиная с Возрождения. Этот путь становления искусства был возможен в верхних стратах общества и требовал профессионализации творчества и культивированного специального потребления⁵⁵. «Низовой» (или фольклорный) путь имел вид неясно градуированного спектра между двумя полюсами, с постоянными взаимными смешениями и переходами; но и здесь медленное, теоретически неосмысленное и спонтанное становление собственных художественных форм налицо.

Достигнув точки зрелости, «высокое» искусство узнает себя в фольклорном творчестве (здесь истоки первой фазы фольклоризма), а затем и в примитивной пластике.

Я бы выделил еще одну фазу — современную, если угодно — постмодернистскую. Ее отличает особый экспансия мира искусства, «панартизм», последовательно претворяющий в искусство все, что еще осталось за пределами предшествующих эстетических парадигм и творящий мало структурированное и не связанное эстетическими конвенциями поле художественного, где перемешиваются «верх» и «низ», «подлинники» и «подделки», элитарное искусство и кич, «авангард» и «реакция». В этой эгалитарной республике примитивные и фольклорные формы, законсервированные или живые, обрели, наконец, истинное равноправие. Они свободны и от снисходительного интереса «сверху», и от романтического преклонения сверху же; их равноправие закреплено в неписаной, но имеющей силу закона коммерческой конституции — и все это ценой утраты экзистенциального места в жизни породивших их сообществ и полного поглощения искусством.

Предлагаемая конструкция может быть воспринята как финалистская, чего автор вовсе не хотел. Нынешняя фаза истории мира искусства мне представляется не стабильной и, тем более, не конечной, а скорее неустойчивой и переходной к некоему состоянию, где само понятие *искусство* и культурные практики получают другой смысл.

Примечания

¹ Funk and Wagnall's Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend. San Francisco, Cambridge, etc.: Harper and Row, 1984. P. 403.

² Dundes A. Who Are the Folk? // *Frontiers of Folklore* / Ed. by W.R. Bascom. Boulder, Colorado: Westview Press, 1977. P. 19—20.

³ Ibid. P. 22.

⁴ Ibid.

⁵ В классическом собрании дефиниций культуры Крёбера и Клакхона приведена целая группа из 33-х таких определений, которые авторы назвали «историческими» и критиковали за узость и недостаточность (Kroeber A.L. and Kluckhohn C. Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions // *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*. Harvard Univ. Cambridge, Mass., 1952. Vol. XLVII. № 1. P. 47—49, 155). Сам Клакхон, однако, в другой своей работе писал нечто подобное: «...под «культурой» антропология понимает весь человеческий способ жить, социальное наследство, которое индивид воспринимает от своей группы» (Kluckhohn C. *Mirror for Man*. Greenwich, Conn.: Fawcett Publications, 1960. P. 20).

С тех пор число «традиционалистских» дефиниций культуры возросло.

⁶ Мириманов В.Б. Первобытное и традиционное искусство. Дрезден; Москва, 1973.

⁷ С этим связаны опыты изобретения нейтральных терминов (ср. *межкультурная* [crosscultural] эстетика, антропологическое искусство, эстетическая антропология, этноэстетика и др.) Об этом см.: Dark Philip J. C. What is Art for Anthropologist? // *Art and Society. Studies in Style, Culture and Aesthetics* / M. Greenhalgh and V. Megaw eds. London, 1978. P. 32—35). Примечательно, что во всех этих конструктах неизменно присутствует либо «эстетика», либо «искусство».

⁸ «...тогда как религии этих ранних [smaller-scale] обществ предвосхищают приход великих исторических религий, они продолжают демонстрировать многие базовые или первичные черты религии. ...Мы не можем рассматривать первоначальные религии ни как примитивные, ни как элементарные или периферийные, но как ядерные и первичные» (Moore A. C. *Arts and Religions of the Pacific. Symbols of Life*. London and New York, 1995. P. 9).

⁹ Carvalho N. P. *The Concept of Folklore*. Coral Gables, Florida: Univ. of Miami Press, 1971. P. 36.

¹⁰ Bauman R. and Briggs Ch. Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life // *Annual Review of Anthropology*. 1990. № 19; Preston C. L. Introduction // *Folklore, Literature, and Cultural Theory* / Ed. by C.L. Preston. New York and London, 1995.

¹¹ Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. (Цит. по: Лотман Ю.М. Избр. статьи. Т. I. Таллинн, 1992. С. 246).

¹² Я сейчас оставляю в стороне межпоколенную передачу традиционного знания (например, в ритуалах инициации). Ю. Лотман имел в виду не ее.

¹³ Ср. «предварительная цензура коллектива» у П. Богатырева и Р. Якобсона (Богатырев П.Г. и Якобсон Р.О. Фольклор как особая форма творчества // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971).

¹⁴ Бернштейн Б.М. Традиция и канон. Два парадокса // Сов. искусствознание '80. Вып. 2. М.: 1981. С. 112—153.

¹⁵ Ср. сходную схему классификации социальных систем, предложенную Л. Уайтом (White L. A. *The Concept of Cultural Systems*. New York: Columbia Univ. Press, 1975. P. 15).

¹⁶ Такова статуя, созданная отцом понятия канона Поликлетом, который, по замысловатому выражению Плиния Старшего, «считается единственным из людей, кто перевел само искусство в произведение искусства», или, вернее, «саму искусственность в произведение искусности» (См.: Pollitt J. J. *The Art of Greece. Sources and Documents*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1990. P. 75). Русский перевод — «из произведения искусства сделал его теорию» (Варнеке Б. Плиний об искусстве / Введение, пер. и коммент. проф. Б. Варнеке. Одесса, 1918. С. 25) — модернизирует смысл: канон заключает в себе возможность трансформации в теорию, но ею не является.



¹⁷ *Szacki Jerzy*. Tradycja. Przegląd problematyki. Warszawa, 1971. S. 207.

¹⁸ *Stout D.B.* Aesthetics in «Primitive Societies»; *Sieber R.* The Aesthetics of Traditional African Art; *Crowley D. J.* An African Aesthetic // Art and Aesthetics in Primitive Societies. A Critical Anthology / Ed. by C.F. Jopling. New York, 1971; *Vogel S.M.* African Aesthetics. The Carlo Monzino Collection. New York: The Center of African Art, 1986; *Sieber R. and Walker R.A.* African Art in the Cycle of Life. Washington, DC, and London: Smithsonian Inst. Press, 1987. P. 14—17; *Berlo J.C.* Aesthetic Systems. Knowledge, Beauty and Power; *Thompson R.F.* An Aesthetic of the Cool // Arts of Africa, Oceania and the Americas / Ed. by J.C. Berlo and L.A. Wilson. Englewood Cliffs, N.J., 1993; *Vogel S.M.* African Art / Western Eyes. New Haven: Yale Univ. Press, 1997. Об аналогичных презумпциях в литературоведении см.: *Стеблин-Каменский М.И.* Мир саги. Становление литературы. Л., 1984. С. 142.

¹⁹ *Sieber R. and Walker R.A.* African Art... P. 14; *Moore A.C.* Arts and Religions... P. 19.

²⁰ «За годы, которые я провел среди лега, я никогда не слышал эстетических оценок художественных предметов», — пишет D. Viebuyc, исследователь культуры этого африканского племени (цит. по: *Sieber R. and Walker R.A.* African Art... P. 16). Трудно не заметить, что отсутствие эстетических оценок, если оно свидетельствует об отсутствии эстетического отношения, ставит под вопрос художественность предметов (разумеется, для лега).

²¹ *Vogel S.M.* African Aesthetics... XIII.

²² Например, статуэтка слоновой кости из Заира, относительно которой интерпретатор предполагает, что она представляет собой одну из идеальных фигур морального учения, в действительности может представлять и морально сомнительный тип (Ibid. № 133. P. 184).

²³ *Crowley D.J.* An African Aesthetic... P. 323; *Berlo J.C.* Aesthetic Systems... P. 9—13.

²⁴ *Sieber R. and Walker R.A.* African Art... P. 27.

²⁵ К. Леви-Строс полагал, что «род логики в мифологической мысли столь же строг, как и в современной науке, и что различие заключается не в качестве интеллектуального процесса, но в природе вещей, к которым она применяется» (*Lévi-Strauss C.* The Structural Study of Myth // Critical Theory Since 1965 / Ed. by Hazard Adams and Leroy Searle. Tallahassee: Florida State Univ. Press, 1992. P. 882).

²⁶ В книге Ежи Шацкого характеристика первобытных традиций включает шесть главных позиций, из них сакральность справедливо поставлена первой (*Szacki Jerzy*. Tradycja. Przegląd problematyki. S. 206—207).

²⁷ Там, где обратная связь отсутствует, «единственным критерием соответствия поведения его внешней цели является точное выполнение самой формы обряда» (*Мартельянов Ю.С., Шпейдер Ю.А.* Ритуалы-самоценное поведение // Социология культуры. М, 1975. Вып. 2. С. 115).

²⁸ Вот взятый наудачу пример, один из множества подобных. «Качина, любой из более пятисот духов предков. [...] Качины пребывают с племенем половину каждого года и позволяют общине

видеть себя, когда мужчины исполняют традиционный ритуал, в ходе которого надевают маски качины. Существо, изображенное на маске, мыслится присутствующим вместе с исполнителем, временно трансформируя его» (*Merriam-Webster's Encyclopedia of World Religions*. Springfield, Mass.: Merriam-Webster, 1999. P. 627).

²⁹ Наблюдатель культуры чокве пишет, что там не существует фетишей или идолов, поскольку чокве не верят, будто их фигуры есть актуальное или символическое воплощение спиритуальной силы (*Crowley D.J.* An African Aesthetic... P. 326). Несколькими строками ниже, однако, говорится о религиозном искусстве чокве, которое должно функционировать «магически, а не эстетически».

³⁰ *Платон*. Кратил. 432 b, c, d.

³¹ *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Миф — имя — культура // Уч. зап. Тартус. Ун-та. Тарту, 1973. Вып. 308. С. 284 (Тр. по знаковым системам, 6).

³² Там же. С. 286—287.

³³ «В пределах репрезентации, обозначения и коммуникации отношения между словами и образами отражает отношения, которые мы полагаем между символами и миром, знаками и их значениями. Нам представляется, что пропасть между словами и образами столь же широка, как между словами и вещами, между культурой (в широком смысле) и природой. Образ — это знак, претендующий на то, чтобы не быть знаком, маскирующийся под (а для верящего, действительно являющийся собой) непосредственность и присутствие природы. Слово — это «другой», искусственный, произвольный продукт человеческой воли, которое прерывает естественное присутствие, вводя в мир ненатуральные элементы — время, сознание, историю и отчуждающее вторжение символического посредничества» (*Mitchell J.W. Thomas*. Iconology. Image, Text, Ideology. Chicago and London: Chicago Univ. Press, 1987. P. 43). Это замечание верно указывает перспективу «реальности» образа, которая по длительности действия в истории культуры превосходит слово и со временем начинает противостоять его конвенциональности. Но в истоках своих сакральная роль становящегося знакового универсума принимается за «природу» едва ли не целиком, без внутренних различий.

³⁴ Вынужденное разведение слова и образа в рассмотрении данного вопроса не вполне закономерно. Речь должна идти о нераздельном ритуальном акте, где в различных сочетаниях слиты элементы, которым лишь предстоит обособиться в будущем, в том числе и сакральные изображения. Этот акт не подражает мифическому событию, но им является. «В общем виде можно сказать, что миф, переживаемый архаическими обществами, (1) конституирует Историю актов Сверхъестественных; (2) что эта История считается абсолютно истинной (поскольку она касается реальности) и священной (поскольку это дело Сверхъестественных); (3) что миф всегда отнесен к 'творению', он сообщает, как что-либо появилось или как была установлена некая модель поведения, институция, способ трудиться; поэтому миф конституирует парадигмы всех важных человеческих действий; (4) что благодаря знанию мифа известно 'происхождение' вещей и потому возможно их контролировать и

управлять ими по своей воле; это не 'внешнее', 'абстрактное' знание, но знание, которое 'переживается' [experiences] ритуально, либо посредством ритуального пересказа или исполнения ритуала, для которого миф служит основанием; (5) что миф так или иначе 'проживается' в том смысле, что исполнитель охвачен священной, восторгающей силой, присущей событиям, которые он вспоминает или разыгрывает» (*Eliade M. Myth and Reality*. New York and Evanston, 1963. P. 18—19).

³⁵ Шрейдер Ю.А. Текст, автор, семантика // Семантика и информатика. М., 1976. Вып. 7.

³⁶ Мифы этого рода содержатся в мифологиях различных и никак не связанных между собой регионов — см.: *Leach M. The Beginning. Creation Myths Around the World*. N. Y., 1956. P. 51, 98, 172, 185; ср.: *Sproul B. C. Primal Myths. Creating the World*. San Francisco, 1979. P. 18, 49, 127, 153—155, 349, 353; Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982. С. 8); навахо, хопи, догоны полагают основные виды деятельности — агрикультуру, ткачество, танец и сексуальные сношения — формами речи, воспроизводящими первичные слова творения (*Maciagan D. Creation Myths. Man's Introduction to the World*. London, 1977. P. 30—31).

³⁷ Платон в своей теории мимесиса осуществил это с максимальной решительностью.

³⁸ Приведу образец описания идола, сделанный специалистом в области африканской пластики и одновременно нашим современником. «Будучи исполнены силы, фигуры, подобные этой, становятся столь пугающими и столь опасными, что их можно касаться только длинной палкой, прикрепленной к плечу. Этот шедевр искусства и магии столь плотно наполнен видимыми и невидимыми силами, что даже самый объективный западный наблюдатель инстинктивно опасается прикоснуться к нему голыми руками. Масса черев на голове, путаница начиненных снадобьями ожерелья, маслянистая поверхность, ужасающе гладкие кубистические руки и торс, глаза-бусинки, выступающий подбородок создают ауру едва ли не оперной агрессивности и силы. Не менее сильно присутствие невидимых вещей — ощущение вещей, скрытых под головным убором, за странно запечатанной дырой в животе и во тьме глубоко врезанного рта.

Уши и анус фигуры на деле представляют собой отверстия, заполненные магическими ингредиентами. Такие фигуры по большей части имеют на голове рог крупного животного, наполненный снадобьями. [...] Способность объектов такого рода воздействовать на нас бесспорна, но вопрос о том, можно ли, строго говоря, считать их произведениями искусства, остается спорным. Я бы утверждала, что сама их выразительность, их способность волновать нас, есть результат их экспрессивной формы и что эти формы суть очевидный результат эстетического и формального выбора. Если ограничиться только скульптурной частью произведения, то мы сразу увидим согласованность форм: все части сформированы с единой задачей в уме, каждая линия и каждая масса говорит об энергии, агрессивной силе и злобе. [...] Такие большие фигуры, как эта, служили для защиты

целой общины, хотя принадлежали отдельным лицам — специалистам, лекарям и мастерам наступательной и защитной магии. В момент использования заключенные в них силы должны были быть возбуждены посредством процедуры столь же драматической, как и само изваяние: тонкую струйку пороха насыпали на землю вокруг статуи в виде большого круга и поджигали» (*Vogel S. M. African Aesthetics...* P. 180. Tab. 129). В этом описании трудно различить два плана — значение «для них» и значение «для нас».

³⁹ Показателем может быть жесткое разделение исполнения по полам: в большинстве случаев изваяния идолов, ритуальные маски и т. п. выполняют только мужчины, тогда как предметы домашнего обихода — дело женщин, которым запрещено не только изготовление сакральных предметов, но и активное участие в соответствующих церемониях. Кстати, внимание к бытовым рукодельным предметам в примитивном обиходе стало возможным благодаря разрастанию понятия «искусство» в XIX в.; до Г. Земпера никому бы в голову не пришло интересоваться эстетическим откликом на плетеные емкости.

⁴⁰ Поскольку сакральные предметы и действия направлены на установление контакта со сверхчеловеческими существами и силами, возникает соблазн увидеть в этом контакте момент общения, который можно считать одним из кардинальных признаков художественной деятельности. Божества, духи и силы представляются существами, наделенными свободной волей, и потому отношения с ними можно было бы назвать межсубъектными. Тогда уместно было бы воспользоваться для их описания категориальным аппаратом, в рамках которого само понятие искусства получает определенные контуры. Я имею в виду концепции, входящие к «Я и Ты» М. Бубера, развитые в диалогическом принципе М. Бахтина и получившие подробную разработку применительно к искусству в теории общения М. Кагана (*Kagan M. C. Мир общения: проблема межсубъектных отношений*. М., 1988). Сакральное действие, или изваяние, или действие, куда вовлечено изваяние, нельзя рассматривать как общение типа «я—ты», т. е. как биполярное общение равных, духовно равномоощных субъектов, противопоставленное отношению «я—оно». Буберовская дихотомия здесь вовсе неприемлима, ибо в сверхприродном субъекте «ты» и «оно» слиты. Именно свобода и непредсказуемость волеизъявления, временная и пространственная неуловимость духов в соединении с принадлежащей им абсолютной полнотой власти создает их «оно» в другом, отнюдь не буберовском смысле.

Изображение и ритуал, в сущности, накладывают на диалогическое отношение такие ограничения, которые фундаментально преобразуют его природу. В идолопоклонстве поклоняющийся — раб, проситель, клиент, скрытый распорядитель, способный до известной степени управлять поведением высших сил, но никак не партнер в диалоге. Разумеется, этот аспект заслуживает отдельного обсуждения.

⁴¹ Funk and Wagnall's Standard Dictionary... P. 398—403.



⁴² «Под фольклором понимается только духовное творчество, и даже уже, только словесное, поэтическое творчество» (*Пронн В.Я.* Специфика фольклора // В.Я. Пронн. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 18). Ср.: «Фольклор — совокупность традиционных устных словесных текстов, функционирующих в народном быту» (*Чистов К.В.* Народные традиции и фольклор. Очерки теории. Л., 1986. С. 67). Такая строго филологическая позиция позволяет наиболее резко отделить предмет фольклористики от предмета этнографии. Однако за это надо платить: приходится конструировать отдельное «музыкальный фольклор», а затем и другие предметы с неполным набором аналогичных признаков — «народное искусство», куда попадают все виды пластики, функционирующие в народном быту, и т.п. «...Представляется наиболее разумным определить фольклористику просто как изучение словесных материалов во всем его многообразии. Техническая лингвистика, музыка, танец, графические и изобразительные искусства, следовательно, будут тесно соотнесенными, но по существу отдельными областями исследования» (*Taylor A.* // Funk and Wagnall's Standard Dictionary... P. 402).

⁴³ «...Традиция — нечто передаваемое от одного человека к другому и сохраняемое скорее в памяти, нежели в записи. Сюда входят танцы, песни, сказания, легенды и предания, верования и предрассудки, пословицы, [...] обычаи; традиционные земледельческие и бытовые практики, типы жилья и утвари, традиционные аспекты социальной организации» (*Tompson S.* // Funk and Wagnall's Standard Dictionary... P. 403).

⁴⁴ Ср., например, функции маски «туроня» с театральными или прототеатральными функциями масок Перехты, Люцин или черта в рождественских и масленичных обрядах в Словакии (*Богатырев П.Г.* Народный театр чехов и словаков // П.Г. Богатырев. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 35, 105 и след.).

⁴⁵ Там же. С. 257.

⁴⁶ *Dodson R. M.* Folklore and Fakelore. Essays Toward a Discipline of Folk Studies. Cambridge, Mass. and London: Harvard Univ. Press, 1976. P. 34.

⁴⁷ *Пронн В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946; *Eliade M.* Myth and Reality. P. 195—202.

⁴⁸ Подробнее об этом см.: *Бернштейн Б.М.* Типология и искусствознание // Сов. искусствознание '21. М., 1987.

⁴⁹ *Danto A. C.* Artifact and Art // Art / Artifact. The Center of African Art. New York and Prestel Verlag, 1988. P. 18. Однако еще в 1920-е годы видный историк искусства В. Гаузенштейн в своем очерке истории искусства объединил первобытные и примитивные культуры в небольшую и никак не связанную с остальной книгой главу, своего рода «довесок», под названием «Exotismus und Exoten» (*Hausenstein W.* Kunstgeschichte. Berlin, 1928).

⁵⁰ «Художник» как дефинируемый и опознаваемый класс просто не существует во многих этно-

графических контекстах. 'Художник' как творческий рецептор или интерпретатор социальных ситуаций есть в наибольшей степени исторически детерминированная фигура европейского общества и его очень трудно — и, вероятно, невозможно — определить или отыскать как межкультурное явление (crossculturally)» (*Greenhalgh M. and Megaw V.* Introduction: The Study of Art and Society // Art and Society... P. XIII).

⁵¹ *Mountford Ch.* The Artist and His Art in Australian Aboriginal Society // The Artist in Tribal Society / M. Smithed. London, 1961. P. 7—10; *Fraser D.* Primitive Art. Garden City, New York: Doubleday, 1962. Note 22; *Wingert P. S.* Primitive Art. Its Traditions and Styles. New York: Oxford Univ. Press, 1962; *Чернова Г.А.* Традиционная скульптура и прикладное искусство // Искусство народов Африки. М., 1975. С. 164; *Gerbrands A. A.* Talania and Nake. Master Carver and Apprentice: from Kilenge // Art and Society... P. 193—205, 15—19; *Kavolis V.* Social Evolution of the Artistic Enterprise // Research in Sociology of Knowledge, Sciences and Art. Vol. II. 1979. С. 157; *Мириманов В.Б.* Искусство тропической Африки. М., 1986. С. 161, 196—201, 223—224.

⁵² Замечу, что У. Фэгг, известный британский специалист по искусству Африки, выказывал себя сторонником модернизаций и в других работах: в одной из них, признавая, что около 80% африканского искусства имеет ритуальное назначение и связано с каким-либо религиозным или магическим культом, он одновременно полагал, что «там существует огромное поле для индивидуального художественного выражения и что там разным художникам может быть разрешено столько же вариаций в интерпретации одного, как кажется, предписанного сюжета, сколько, скажем, ренессансно-му художнику, изображающему в живописи или скульптуре сюжет Оплакивания» (*Fagg W.* Perspective from Africa // The Artist in Tribal Society... P. 117, 119). Прежде чем утверждать, будто в изготовлении ритуально-магических образов царит свобода и желание художественного самовыражения, следовало бы проверить, насколько вариативный разброс осознан и преднамерен и не является ли он лишь симптомом отсутствия жестко регулирующей канонической нормы.

⁵³ О фольклоризме см.: *Чистов К.В.* Народные традиции и фольклор... С. 52; о происхождении и значении термина: *Bausinger H.* Folk Culture in a World of Technology. Bloomington and Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1990. P. 126—127; в последней работе рассмотрены многие аспекты фольклоризма.

⁵⁴ «Фейкзор» — слово, изобретенное Додсоном («fakelore», от «fake» — подделка, фальшивка, см.: *Dodson R. M.* Folklore and Fakelore...).

⁵⁵ Хотя элементы идолатрии в разнообразных, иногда смазанных формах сохраняли необычайную живучесть, в том числе и в элитарной христианской практике (*Freedberg D.* The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response. Chicago and London: Univ. of Chicago Press, 1991).