

Искусство как культурная система*

Клиффорд Гирц

Аннотация. Статья представляет собой один из четырех программных обобщающих текстов Клиффорда Гирца. Гирц предлагает подход к интерпретации искусства как социального явления и дает социально-антропологическое объяснение эстетического опыта. Свой подход автор противопоставляет, с одной стороны, структурализму с его тенденцией к анализу искусства как замкнутой, развивающейся в соответствии с собственной внутренней логикой системы знаков, а с другой – крайнему функционализму как попытке исследовать искусство, подчинив его задаче поддержания существующих социальных институтов. Гирц предлагает рассматривать произведение искусства как символическое выражение значимого для его автора культурного опыта. Способность к эстетическому восприятию произведения трактуется в данном случае как способность к распознаванию содержащихся в нем символов, возникающая в результате причастности к соответствующим культурным (религиозным, торговым, обрядовым и т.д.) практикам. Свои тезисы автор иллюстрирует примерами, взятыми из современных ему (статья была написана в середине 1970-х годов) исследований культур новогвинейского народа абелам, западноафриканского народа йоруба, Италии времен кватроченто и современного Марокко.

Ключевые слова. Гирц, искусство, эстетический опыт, форма чувственности, символическая антропология, культура, первобытные общества.

1

Говорить об искусстве, как известно, непросто. Кажется, что произведение искусства, даже будучи воплощенным в словах, а тем более в краске, звуке, камне или другом нелитературном материале, существует в своем собственном мире, недостижимом для речи. Говорить об искусстве не просто трудно; о нем словно вообще не нужно говорить. Оно, можно сказать, говорит само за себя: стихотворение должно не означать, а быть; если вы спрашиваете, что такое джаз, значит, вы никогда не узнаете этого.

Особенно хорошо это чувствуют художники. Большинство из них считают все написанное и сказанное об их работе, или о работе, которой они восхищаются, в лучшем случае, не относящимся к сути дела, а в худшем — вводящим в заблуждение. «Все хотят понимать искусство, — писал Пикассо, — почему бы тогда не попытаться понять пение птицы?.. Большинство людей, пытающихся разьяснить смысл картин, идут по ложному пути» [8, р. 421]. Или, если сказанное звучит слишком авангардно, можно привести слова Милле, протестующего против отнесения себя к сен-симонистам: «Суждения о моем „Человеке с мотыгой“ кажутся мне чрезвычайно

* Перевод с английского Даниила Аронсона под редакцией Андрея Корбута. Перевод сделан по: Geertz Cl. Art as a Cultural System // Modern Language Notes. 1976. Vol. 91. № 6. P. 1473–1499.

© Geertz Cl., 1976

© Аронсон Д., 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

странными, и я признателен вам за то, что вы дали мне о них знать, поскольку это позволило мне в очередной раз задуматься на тем, какие идеи мне приписывают... Мои критики — люди со вкусом и образованием, но я не могу поставить себя на их место; так как с самого рождения я не видел ничего, кроме полей, я лишь пытаюсь наилучшим образом выразить то, что я видел и чувствовал за работой» [8, р. 292–293].

То же испытывает любой, кто сколько-нибудь чуток к эстетическим формам. Даже те из нас, кто не склонен к мистике и сентиментальности и не подвержен внезапным приступам эстетического благоговения, чувствуют себя неловко после долгого разговора о произведении искусства, в котором мы, как нам кажется, увидели нечто ценное. Превосходство увиденного нами (либо того, что мы, по нашему мнению, увидели) над нашими косноязычными попытками его описать столь велико, что слова кажутся пустыми, натянутыми или ложными. После разговоров об искусстве принцип «О чем нельзя говорить, о том следует молчать» становится очень привлекательным.

Но, конечно, едва ли хоть кто-то — не считая тех, кому действительно все равно, — хранит подобное молчание, включая самих художников. Напротив, ощущение присутствия чего-то важного как в отдельных произведениях, так и в искусстве в целом побуждает людей непрерывно говорить (и писать) о том и другом. Столь важный для нас предмет нельзя просто оставить в мире чистого значения, поэтому мы описываем, анализируем, сравниваем, оцениваем, классифицируем; мы создаем теории творчества, формы, восприятия, социальной функции; мы характеризуем искусство как язык, структуру, систему, акт, символ, способ чувствования; мы выявляем научные, духовные, технологические, политические метафоры, и если ничего не получается, мы собираем воедино все свои туманные высказывания в надежде, что кто-то другой разъяснит их нам. Внешняя бесполезность разговоров об искусстве соседствует с глубинной необходимостью бесконечно рассуждать о нем. Именно это специфическое положение вещей я и хочу исследовать, отчасти — чтобы объяснить его, но больше — чтобы определить то новое, что оно привносит.

В известной мере об искусстве принято говорить в ремесленных терминах: в терминах тональных последовательностей, соотношений цветов или форм стихосложения. Это в особенности заметно на Западе, где такие предметы, как гармония или композиция, превратились в небольшие научные дисциплины. Современное движение в сторону эстетического формализма, в настоящий момент полнее всего воплотившееся в структурализме и тех разновидностях семиотики, которые идут по его стопам, является лишь попыткой универсализовать этот подход, сделать его исчерпывающим, создать технический язык, пригодный для того, чтобы репрезентировать внутренние (internal) связи мифов, стихов, танцев или мелодий с помощью абстрактных взаимозаменяемых терминов. Но ремесленный подход к разговору об искусстве едва ли можно назвать уникальным для Запада или для современности, о чем нам напоминают хорошо продуманные теории индийского музыковедения, яванской хореографии, арабского стихосложения или резного искусства племени йоруба. Даже австралийские аборигены — всеми любимый пример первобытного народа — членят свои нателные узоры и рисунки на земле на десятки отдельных, имеющих свои на-

звания формальных элементов, своеобразных графем иконической грамматики изображения [12].

Но еще больший интерес и, полагаю, большее значение представляет собой тот факт, что, возможно, только в современную эпоху и только на Западе появились люди (обреченные, видимо, всегда оставаться в меньшинстве), которые сумели убедить себя, что технического обсуждения искусства, даже развитого, достаточно для его полного понимания; что весь секрет эстетического воздействия заключен в формальных взаимосвязях звуков, изображений, объемов, тем или телодвижений. Во всех остальных сферах — как и, думаю, большинством из нас — искусство обсуждается в языке, термины и понятия которого обусловлены культурными интересами, которым искусство может служить, которые она может отражать, ставить под сомнение или описывать, но которые оно не создает. Эти виды обсуждения связывают специфические силы искусства с общей динамикой человеческого опыта. «Замысел художника, — писал Матисс, которого трудно обвинить в недооценке формы, — нельзя мыслить отдельно от его изобразительных средств, а сами изобразительные средства должны быть тем более совершенными (я не имею в виду — более сложными), чем глубже его мысль. Я не в состоянии отделить свое переживание жизни от способа, которым я его выражаю» [8, р. 410].

Присущее индивиду или, что более важно (ведь нет человека, который был бы как остров, каждый человек есть часть суши), присущее людям переживание жизни проявляется, конечно, в великом множестве других областей, помимо искусства: в их религии, науке, морали, торговле, технологиях, политике, развлечениях, законах, даже в том, как люди организуют свое повседневное существование. Такое обсуждение искусства, которое не является чисто техническим и не стремится к одухотворению технической составляющей, — т. е. большая часть разговоров об искусстве — в основном направлено на то, чтобы поместить его в контекст всех этих проявлений человеческой мысли и поддерживаемой ими структуры опыта (*pattern of experience*). Как и в случае сексуального влечения или соприкосновения с сакральным, — двумя другими проблемами, говорить о которых трудно, но все-таки необходимо, — ситуацию встречи с эстетическими объектами нельзя обойти молчанием, оставив ее, непрозрачную и герметичную, за пределами общего хода социальной жизни. Эстетические объекты должны быть ассимилированы.

Помимо прочего, это предполагает, что ни в одном обществе определение искусства никогда не является сугубо внутриэстетическим и лишь изредка становится таковым, оставаясь при этом маргинальным. Главная проблема, порождаемая самим феноменом эстетического воздействия, какую бы форму оно ни принимало и результатом каких бы навыков оно ни было, состоит в том, чтобы поместить его в контекст остальных видов социальной активности, включить его в ткань конкретной организации жизни. Подобное действие, придание предметам искусства культурной значимости, всегда носит локальный характер; искусство в классическом Китае или классическом исламе, искусство пуэбло юго-запада или в горах Новой Гвинеи — не одно и то же, сколь бы универсальными ни были внутренние качества, отвечающие за его эмоциональный эффект (а я вовсе не собираюсь отрицать их существование). Обнаруженное антропологами разнообразие духовных верований, систем класси-

фикации или структур родства различных народов, причем не только их непосредственных форм, но и самих способов бытия-в-мире, которые они одновременно поддерживают и выражают собой, распространяется так же на их барабаны, резьбу, песнопения и танцы.

Непонимание этого многими исследователями не-западного искусства, в частности так называемого «первобытного», часто ведет их к заключению, что представители данных культур не говорят (или почти не говорят) об искусстве, — они просто ваяют, поют, ткut и проч., безмолвствуя о своих умениях. Но это лишь означает, что они не говорят об искусстве так, как о нем говорит наблюдатель (или хотел бы, чтобы говорили они): в терминах его формальных свойств, символического содержания, выразительных достоинств или стилистических черт; если они и высказываются, то лаконично и загадочно, как будто почти не надеясь на понимание.

Но они, конечно же, говорят об искусстве, как и обо всем поразительном, приятном, волнующем в их жизни, — о том, как оно используется, кому оно принадлежит, когда и кто его осуществляет или создает, какую роль оно играет в той или иной деятельности, на что его можно обменять, как оно называется, с чего оно началось и т. д. и т. п. Однако многим кажется, что это обсуждение не искусства, а чего-то иного — повседневной жизни, мифов, торговли и пр. Человеку, который, может быть, и не знает, что ему нравится, но зато знает, что такое искусство, представитель народа тив, бесцельно нашивающий волокна пальмы рафия на одежду, чтобы защитить ее при окрашивании (он даже не будет смотреть на результат своего труда до конца работы), который сказал Полу Боханнану: «Если получится не очень — продам [племени], ибо если получится хорошо, оставлю себе, а если получится очень хорошо, тогда придется отдать мачехе», — покажется обсуждающим вовсе не свою работу, но лишь некоторые из своих социальных установок [3, р. 178]. Подход к искусству с позиций западной эстетики (которая, как нам напомнил Кристеллер, возникла лишь в середине XVIII века, вместе с нашим довольно специфическим понятием «изящных искусств») или с позиций любого рода априорного формализма мешает нам увидеть само существование тех явлений, на которых может быть построено его сравнительное понимание. В результате у нас, как это уже когда-то происходило в исследованиях тотемизма, каст или выкупа за невесту (а в структуралистских исследованиях наблюдается до сих пор), остается лишь поверхностная концепция феномена, который, вроде бы, подвергается тщательному изучению, но на самом деле даже не попадает в поле нашего зрения.

Матисс, как и следовало ожидать, был прав: изобразительные средства и переживание жизни, которое одушевляет их, неразделимы, и понимать эстетические объекты как соединения элементов чистой формы допустимо не более, нежели понимать речь как процессию синтаксических вариаций и или миф как набор структурных трансформаций. Возьмем, например, такую вроде бы транскультурную и абстрактную вещь, как линия, и рассмотрим ее значение в резном искусстве йоруба, блестяще описываемое Робертом Ферисом Томпсоном [13]. Точность линии, говорит Томпсон, ее абсолютная четкость — вот главное, что волнует резчиков йоруба, так же, как и тех, кто оценивает их работу; словарь для описания свойств линий, который йоруба используют в обычных разговорах на самые разные темы, далеко выходящие за

пределы собственно резьбы, содержит много нюансов и чрезвычайно обширен. Йоруба наносят линии не только на статуи, горшки и т. п.: то же самое они делают со своими лицами. Линии различной глубины, направления и длины, вырезанные на их щеках и зарубцевавшиеся, указывают на происхождение, обеспечивают личную привлекательность и выражают статус, а термины скульптора и специалиста по рубцам — «порезы», отличающиеся от «ран», «проколы» или «царапины», отличающиеся от «открытых рассечений» — в точности повторяют друг друга. Более того, йоруба ассоциируют линию с цивилизацией. «Эта страна стала цивилизованной» дословно означает на языке йоруба «эта земля имеет линии на своем лице». «На языке йоруба «цивилизация», — продолжает Томпсон, — это *ilàjú* — лицо с линиями-шрамами. Тот же глагол, который обозначает «цивилизирование» лица знаками принадлежности к городскому роду, обозначает «цивилизирование» земли: *Ó ǵá kéké*; *Ó sáko* (он оставляет шрамы; он расчищает буш). Тот же глагол, который ставится перед словом, обозначающим знаки на лице, ставится перед словами, обозначающими дороги и границы в лесу: *Ó lánòṅ*; *Ò la àlàlà*; *Ó lapa* (он прорубил новую дорогу; он наметил новую границу; он прорубил новую тропу). В действительности, базовый глагол, обозначающий нанесение рубцов (*là*), имеет множество ассоциаций, связанных с человеческим структурированием беспорядка природы: колода древесины, человеческое лицо и лес — все они „открываются“... позволяя проявиться внутренним качествам соответствующей субстанции» [13, р. 35–36].

Таким образом, источником глубокого внимания резчиков йоруба к линии и к конкретным формам линий выступает нечто большее, нежели исключительное наслаждение ее внутренними свойствами, проблемы техники резьбы или даже некое общее для данной культуры представление, которое можно было бы выделить в качестве элемента местной эстетики. Это внимание обусловлено особой чувствительностью, на формирование которой оказывает влияние вся жизнь, — чувствительностью, для которой значения вещей являются шрамами, оставленными на них людьми.

Представление о том, что изучать ту или иную форму искусства значит исследовать чувствительность (*sensibility*), что эта чувствительность является, в сущности, коллективной формацией и что основания этой формации столь же обширны и глубоки, как само общественное бытие, не только заставляет отказаться от идеи, будто эстетическое воздействие — это красивое название для наслаждения ремеслом. Оно также заставляет отказаться от так называемой функционалистской точки зрения, которая ему чаще всего противопоставлялась, т. е. представления о том, что произведения искусства — это тщательно продуманные механизмы, предназначенные для формирования социальных отношений, поддержания социальных правил и укрепления социальных ценностей. Общество йоруба не испытало бы серьезного потрясения, если бы резчики перестали уделять внимание филигранности линий или даже, полагая, искусству резьбы как таковому. Оно явно не распалось бы. Просто они не смогли бы выражать некоторые свои переживания — которые, возможно, через какое-то время вообще перестали испытывать — и жизнь стала бы для них более серой. Конечно, все может играть свою роль в общественных процессах, включая живопись и резьбу, и точно так же все может способствовать их распаду. Но основополагающая взаимосвязь между искусством и коллективной жизнью лежит не в инструменталь-

ной плоскости, а в семиотической. Цветные заметки (color jottings) Матисса (его собственное выражение) и линейные композиции йоруба вовсе не возвеличивают (разве что мимоходом) социальную структуру и не пропагандируют полезные учения. Они материализуют особый вид переживания, переносят определенный способ мышления в мир объектов, где люди могут увидеть его.

Знаки или знаковые элементы — желтый цвет у Матисса, надрез у йоруба, — составляющие семиотическую систему, которую мы в теоретических целях хотели бы назвать эстетической, связаны с обществом идеационно, а не механически. Они, по выражению Роберта Голдуотера, представляют собой «первичные свидетельства» (primary documents); это не иллюстрации уже функционирующих концепций, а самостоятельные концепции, которые пытаются найти — или для которых люди пытаются найти — осмысленное место среди других свидетельств, равно первичных [7, p. 10].

Чтобы сделать обсуждение более конкретным и рассеять ту интеллектуалистскую, или книжную ауру, которой нередко окружены слова вроде «идеационный» и «концепция», мы можем коротко остановиться на некоторых аспектах одного из тех немногих исследований племенного искусства, которое чувствительно к семиотическому измерению и при этом не исчезает в тумане формул. Речь идет об осуществленном Энтони Форджем анализе четырехцветной живописи народа абелам из Новой Гвинеи [5; 6]. Эта группа создает, по выражению Форджа, «акры рисунков» на плоских листах, сделанных из коры пальмы саго, и это всегда связано с той или иной культовой ситуацией. В своих исследованиях Фордж описывает детали этого процесса. Но что представляет непосредственный интерес, так это тот факт, что хотя живопись абелам варьируется от открыто образной до совершенно абстрактной (различие, которое не имеет для них значения, так как их живопись является декламационной (declamatory), а не дескриптивной (descriptive)), она соотносится с более широким миром жизненного опыта абелам, главным образом, при помощи одного чуть ли не маниакально повторяемого мотива: остроконечного овала, репрезентирующего живот женщины (и называемого тем же словом). Эта репрезентация, конечно же, в определенной мере иконична. Однако для абелам вся сила данной связи заключается не столько в этом — ведь это не такое уж большое достижение, — сколько в том, что благодаря ей они могут, используя цветовые формы (линия сама по себе здесь почти не существует в качестве эстетического элемента, в то время как краска обладает магической силой), обратиться к предмету своей наибольшей заботы — к предмету, к которому они так же обращаются в труде, в ритуале, в быту: к естественному творческому женскому началу.

Внимание к различию между творческим женским началом, которое абелам считают до-культурным, обусловленным женской телесностью и, тем самым, первичным, и мужским творческим началом, которое они считают культурным, обусловленным доступом мужчин к сверхъестественной силе посредством ритуала и, тем самым, вторичным, пронизывает всю их культуру. Женщины создали земледелие и нашли ямс, который едят мужчины. Женщины первые познакомились со сверхъестественными существами, любовницами которых они стали, пока мужчины, заподозрившие неладное, не обнаружили, что происходит, и не сделали сверхъестественных существ (превращенных в резные изображения на дереве) предметом своих церемоний. И,

конечно, мужчины появляются на свет из округлых женских животов. Мужская сила, основанная на ритуале, ныне ревностно оберегаемая от женщин, заключена внутри женской силы, основанной на биологии; именно об этом поразительном факте повествуют рисунки, исполненные красных, желтых, белых и черных овалов (Фордж обнаружил одиннадцать таких овалов на одном небольшом рисунке, который фактически состоял из них).

И они повествуют об этом напрямую, а не иллюстративно. Утверждение о том, что ритуалы, мифы, организация семейной жизни или разделение труда воплощают понятия, функционирующие в живописи, столь же обосновано, как и утверждение, что живопись отражает понятия, лежащие в основе социальной жизни. За обоими этими утверждениями стоит восприятие культуры как сотворенной в лоне природы, подобно мужчине в животе женщины, и в каждом из них это восприятие специфически заявляет о себе. Как и линии на изваяниях йоруба, цветные овалы в рисунках абелам значимы (meaningful), поскольку они связаны с формой чувствительности, в формировании которой они участвуют, — в данной случае такой, где не шрамы обозначают цивилизацию, а пигмент обозначает силу.

«Как правило, слова, описывающие цвета (или краски), употребляются только в отношении ритуальных вещей. Это очень хорошо видно на примере используемой абелам классификации природных объектов. Виды деревьев являются предметом подробной классификации, но... в ее основе лежат такие критерии, как формы семян и листьев. Наличие или отсутствие у дерева цветов, а также окраска цветов и листьев редко упоминаются в качестве критериев. В целом абелам применяли названия цветов только к гибискусу и горчице полевой, и оба эти растения служили [ритуальными] украшениями для мужчин и ямса. Мелкие цветущие растения, каков бы ни был их цвет, не представляли интереса и классифицировались просто как трава или подлесок. То же самое с насекомыми: все кусающиеся или жалящие насекомые тщательно классифицируются, но бабочки образуют один большой класс вне зависимости от размера или цвета. Однако для классификации видов птиц цвет крайне важен... но птицы являются тотемами и, в отличие от бабочек и цветов, занимают центральное место в ритуалах... По-видимому... цвет описывается только тогда, когда он представляет ритуальный интерес. Слова для обозначения четырех цветов являются... на самом деле словами для обозначения красок. Краска является, по сути, могущественной субстанцией, и, вероятно, нет ничего удивительного в том, что применение слов, описывающих цвета, ограничено теми элементами окружающей среды, которые соотнесены с ритуалами...

Связь между цветом и ритуальной значимостью можно также проследить на примере реакции абелам на товары, привезенные из Европы. Иногда в деревню попадают цветные журналы, некоторые страницы из которых вырываются и прикрепляются к циновке у основания фасада церемониального дома... Выбранные страницы были ярко окрашены и в основном содержали рекламу еды... [и] абелам совершенно не понимали, что на них изображено, но полагали, что выбранные страницы, ярко раскрашенные и непостижимые, скорее всего, являются европейскими [священными рисунками] и потому наделены могуществом» [4, р. 184–186].

Таким образом, по крайней мере в двух местах два столь заметных и максимально реальных аспекта, как линия и цвет, приобретают значение в силу чего-то большего, нежели их внутренняя привлекательность. Какова бы ни была врожденная способность к восприятию изысканности резного орнамента или цветовой драмы, это восприятие подчиняется более широким интересам, менее обобщенным и более содержательным, и именно это столкновение с локально реальным обнаруживает созидательную силу восприятия. Единство формы и содержания, там, где оно наблюдается, и в той мере, в какой оно наблюдается, представляет собой культурное достижение, а не философскую тавтологию. Если вообще возможна семиотическая наука об искусстве, она должна объяснить данное достижение. И для этого ей придется уделить гораздо больше внимания разговорам, в том числе тем, которые сложно назвать эстетическими.

2

Обычное (особенно среди антропологов) возражение на подобные аргументы состоит в том, что, возможно, все это верно для первобытных народов, смешивающих все сферы своего жизненного опыта в одно большое нерелексивное целое, но неприменимо к более развитым культурам, где искусство возникает как дифференцированная деятельность, отвечающая в основном своим собственным потребностям. Как и большинство такого рода простых противопоставлений, помещающих людей по разные стороны границы, проведенной изобретением письменности, это утверждение ложно, причем в отношении обеих сторон: оно недооценивает внутреннюю динамику искусства в... — как мне их называть? неграмотные общества? — и переоценивает его автономию в грамотных. Я пока оставляю в стороне первое заблуждение — представление, будто в обществах типа йоруба и абелам традиции искусства не обладают собственной движущей силой; возможно, я вернусь к нему позже. Сейчас я хочу покончить со вторым заблуждением, рассмотрев вкратце матрицы чувствительности в двух достаточно развитых и достаточно разных эстетических традициях: живописи кватроченто и исламской поэзии.

При обсуждении итальянской живописи я буду опираться главным образом на последнюю книгу Майкла Баксендолла «Живопись и жизненный опыт в Италии XV века», в которой автор придерживается именно того подхода, который я здесь отстаиваю [2]. Баксендолл пытается определить то, что он называет «глазом эпохи», т. е. «набор инструментов, с которым публика живописца XV века [т. е. другие живописцы и «покровительствующие классы»] подходит к комплексным визуальным стимулам, таким как картины» [2, р. 38]. Картина, говорит он, чувствительна к интерпретативным навыкам — шаблонам, категориям, выводам, аналогиям, — с которыми сознание подходит к ней: «Способность человека различать определенную форму или связи между формами будет сказываться на том, что именно в картине привлечет его внимание. К примеру, если он умеет различать пропорции, или если он научился разлагать сложные формы на простые, или если он обладает обширным набором категорий для обозначения разных оттенков красного и коричневого, эти навыки вполне могут привести к тому, что он будет упорядочивать свое восприятие «Благовещения» Пьеро

делла Франчески иначе, нежели люди без подобных навыков, и намного четче тех, чей опыт не позволил сформироваться у них навыкам, релевантным для созерцания картины. Для восприятия той или иной картины, очевидно, релевантны лишь определенные перцептивные навыки (*perceptual skills*): виртуозное умение классифицировать дуги кривых — навык, которым в ту эпоху владели, к примеру, многие немцы... не нашло бы особого применения в случае «Благовещения». Значительная часть того, что мы называем «вкусом», состоит именно в этом: в соответствии между различениями, которые требует картина, и навыками различения, которые есть у наблюдателя» [2, р. 34].

Ещё важнее то, что для обоих — и для зрителя, и для художника — необходимые навыки по большей части не являются врожденными, каковой является, например, чувствительность сетчатки к фокусному расстоянию, а формируются в результате жизненного опыта, в данном случае опыта жизни в эпоху кватроченто и соответствующего видения мира: «...некоторые из ментальных инструментов, с помощью которых человек упорядочивает свой визуальный опыт, могут варьироваться, и многие из этих вариативных инструментов культурно относительно, в том смысле, что они детерминированы обществом, повлиявшим на его опыт. К числу таких вариативных форм относятся категории, при помощи которых он классифицирует свои визуальные стимулы, знания, которые он использует, чтобы дополнить данные непосредственного зрительного восприятия, и его установка в отношении наблюдаемого искусственного объекта. Зритель должен применять к картине имеющему у него зрительные навыки: лишь очень немногие из них обычно предназначены специально для восприятия живописи, и, скорее всего, он будет использовать навыки, которые высоко ценятся в его обществе. Художник учитывает этот момент; зрительные способности его публики должны стать его посредником. Каковы бы ни были его специальные профессиональные навыки, он сам является членом того общества, для которого работает, и разделяет его привычки и визуальный опыт и привычки» [2, р. 40].

Первый факт (хотя, как в случае абелам, только первый), на который следует обратить внимание в этом отношении, состоит, конечно, в том, что большинство итальянских картин XV века были религиозными, причем не только по своему сюжету, но и по предназначению. Картины должны были углублять человеческое сознание духовных измерений существования, они были визуальными приглашениями к размышлению об истинах христианства. Стоя перед завораживающим изображением Благовещения, Успения Богородицы, Поклонения Волхвов, Обетования Петру или Страстей Христовых, зритель должен был дополнять его размышлениями о данном событии, каким оно известно ему, и о собственной связи с запечатленным таинством. «Потому что одно дело преклоняться перед картиной, — поясняет доминиканский проповедник, защищающий добродетельность искусства, — а совсем другое — узнать из живописного повествования, чему поклоняться» [2, р. 41].

Однако отношения между религиозными идеями и живописными изображениями (и это, я полагаю, справедливо для искусства в целом) не были просто пояснительными; вторые не иллюстрировали первые, подобно рисункам из воскресной школы. Художник, по крайней мере, религиозный, старался побудить свою публику задаться вопросом о первых и последних вещах, а не дать им готовый ответ или подменить во-

прос либо переформулировать его. Художник, а точнее, его картина взаимодействовала с окружающей культурой или, согласно определению Баксендолла, дополняла ее. Говоря о «Преображении» Джованни Беллини, передающем сюжет очень обобщенно, почти типологически, но, безусловно, с изумительной пластикой, он называет его продуктом кооперации Беллини и его публики: «В XV веке опыт восприятия „Преображения“ предполагал взаимодействие между картиной, контурами на стене и визуализирующей деятельностью общественного сознания — сознания с иными механизмами восприятия и наклонностями, нежели наши» [2, р. 48]. Беллини мог рассчитывать на соучастие своих зрителей и задумывал свое полотно таким образом, чтобы зритель мог внести свой вклад, а не чтобы отобразить его. Перед ним стояла задача создать такое изображение, на которое не смог бы не откликнуться зритель с определенной духовной культурой. Публика, отмечает Баксендолл, не нуждается в том, что у нее уже есть. Ей нужен объект, достаточно насыщенный, чтобы смотреть на него и даже, чтобы усложнять его в процессе рассматривания.

Безусловно, формы чувствительности итальянского кватроченто складывались при участии всех культурных институтов, которые вместе с живописью формировали «глаз эпохи», — и не все они были религиозными (как и картины, которые тоже не всегда были религиозными). Среди религиозных институтов, пожалуй, наибольшее значение имели народные проповеди (*popular sermons*), в рамках которых разбивались на классы и подклассы случаи, систематизировались акты Божественного откровения и персонажи христианских мифов и указывались подходящие формы отношения — волнение, раздумье, любопытство, смирение, гордость, восхищение — к каждому из них, а также предлагались максимы, афоризмы, помогавшие все это создать зрительные образы всего перечисленного. «Народные проповедники... прививали своей пастве ряд интерпретативных навыков, составлявших в XV веке ядро восприятия живописи» [2, р. 48]. Телодвижения классифицировались, выражения лица типизировались, цвета наделялись символическим значением, а внешний облик центральных персонажей обсуждался с апологетической тщательностью. «Вы спрашиваете, — говорил другой доминиканский проповедник, — была Дева Мария темноволосой или светловолосой? Альберт Великий говорит, что она не была ни просто темноволосой, ни просто рыжеволосой, ни только белокурой. Ведь сам по себе каждый из этих цветов делает человека несовершенным. Вот почему говорят „Боже, убереги меня от рыжего ломбардца“ или „Боже, убереги меня от черноволосого германца“ или „от белокурого испанца“ или „от бельгийца, неважно с какими волосами“. У Марии были смешанные волосы, всех цветов, потому что лишь в окружении всех этих оттенков лицо прекрасно. Именно поэтому люди, авторитетные в медицине, говорят, что лучший цвет лица получается, когда к смеси светлых и рыжих волос добавлен третий цвет: черный. А еще, говорит Альберт, мы должны допустить, что она была немного смуглой. Есть три причины думать так: во-первых, на основании цвета кожи, ведь у евреев он скорее смуглый, а она была еврейкой; во-вторых, на основании свидетельств, ведь святой Лука написал три ее изображения, находящиеся сейчас в Риме, Лорето и Болонье, и на всех она темнолика; в-третьих, на основании родового сходства. Сын обычно похож на мать и наоборот; Христос был смуглым, следовательно...» [2, р. 57].

Среди других областей ренессансной культуры, внесших вклад в то, каким образом итальянцы XV века воспринимали картины, Баксендолл находит особенно важными две: еще один вид искусства (хотя и ставившийся ниже живописи) — групповые танцы (*social dancing*) и совершенно прагматичную деятельность, которую он называет «измерением» (*gauging*), т. е. оценку количеств, объемов, пропорций, соотношений и т. д. в коммерческих целях.

Танец имел отношение к восприятию картин, потому что он был главным образом не темпоральным искусством, родственным музыке (каким он является для нас), а наглядным искусством, родственным спектаклю, — религиозные процессии, уличные маскарады и т. п.; это было искусство группировки фигур, а не (во всяком случае, в основном) ритмичного движения. Как таковой он одновременно зависел от способности схватывать психологическую связь между статичными фигурами, сгруппированными в едва различимые паттерны, и заострял ее. Этой же способностью различать упорядоченность тел обладал и художник, который использовал ее, чтобы пробудить отклик в своем зрителе. В частности, в *bassa danza*, медленном геометризованном танце, популярном в Италии того времени, наблюдались паттерны группировки фигур, применявшиеся в работах многих художников, например, Боттичелли в его «Весне» (которая строится, естественно, вокруг танца Граций) или «Рождении Венеры». Форма чувствительности, которую выражал *bassa danza*, говорит Баксендолл, «предполагала наличие распространенного навыка интерпретации фигурных композиций, общий для всех опыт полудраматического упорядочивания [человеческих тел], позволявший Боттичелли и другим живописцам ожидать от публики подобного же умения в случае интерпретации нарисованных ими групп» [2, р. 80]. Учитывая повсеместное знакомство с высоко стилизованными танцевальными формами, состоящими, по сути, из обособленных последовательностей *tableaux vivants*¹, художник мог рассчитывать на непосредственное визуальное понимание его собственной фигурной «живой картины», которое достаточно непривычно для нашей культуры, где танец — это скорее движение, обрамленное позами, а не позы, обрамленные движением, и общая способность воспринимать безмолвные жесты достаточно слаба. «Преобразование простонародного общественного искусства формирования групп в искусство, где композиция из людей — не жестикулирующих, не прыгающих и не гримасничающих — все еще способна пробудить в зрителе острое ощущение... психологической связи, проблематично: сомнительно, что у нас вообще есть необходимая предрасположенность к спонтанному восприятию столь тонких намеков» [2, р. 76].

Помимо и по ту сторону этой тенденции рассматривать танцы и живопись как паттерны телесных упорядоченностей, имеющих имплицитный смысл, в обществе в целом, особенно среди образованных классов, существует и более широкая тенденция воспринимать способ совместной группировки людей, их взаимное расположение в присутствии друг друга, не как случайность, а как результат их взаимоотношений. Но в качестве вещи, повлиявшей на формирование ренессансного способа восприятия живописи, Баксендолл рассматривает нечто иное — измерение (*gauging*), на приме-

¹ Живые картины (фр.). — Прим. перев.

ре которого хорошо видно взаимопроникновение привычек зрения и общественной жизни.

Важный для истории искусства факт, замечает он, состоит в том, что товары начали регулярно транспортироваться в таре стандартных размеров лишь в XIX веке (и даже тогда, мог бы добавить он, только на Западе). «До этого каждая тара — бочка, мешок или тюк — была уникальна, и способность быстро и точно вычислить ее объем была условием ведения дел» [2, р. 86]. То же самое касалось длины (в случае торговли одеждой), долей (в случае маклерства) или соотношений (в случае оценки земель). Без этих навыков коммерция была невозможна, и именно торговцы, в основном, заказывали картины, а иногда даже писали их, как в случае Пьеро делла Франчески, составившего математический справочник об измерении.

В любом случае, подготовка художников и покровительствующих им купцов была в данном вопросе схожей — быть образованным значило одновременно владеть техникой оценки пространственных параметров предметов. Если речь шла о твердых предметах, то эти навыки предполагали способность разбивать неправильные или непривычные массы на совокупности правильных и привычных, а значит, поддающихся исчислению — цилиндры, конусы, кубы и т. д.; в случае двухмерных предметов требовалась схожая способность расчленять неоднородные поверхности на простые фигуры: квадраты, круги, треугольники, шестиугольники. Каких высот могли достигать такие умения, видно по фрагменту из руководства Пьеро, который приводит Баксендолл:

«Возьмем бочку, каждое из днищ которой имеет 2 локтя в диаметре; диаметр на уровне пробки — $2\frac{1}{4}$ локтя, а на середине между пробкой и днищем — $2\frac{2}{9}$ локтя. Высота бочки — 2 локтя. Каков ее объем?

Он соответствует объему двух усеченных конусов. Возведем в квадрат диаметр днищ: $2 \times 2 = 4$. Затем возведем в квадрат средний диаметр: $2\frac{2}{9} \times 2\frac{2}{9} = 4\frac{76}{81}$. Прибавим одно к другому [и получим] $8\frac{76}{81}$. Умножим $2 \times 2\frac{2}{9} = 4\frac{4}{9}$. Сложим с $8\frac{76}{81} = 13\frac{31}{81}$. Разделим на 3 = $4\frac{112}{243}$... Теперь возведем в квадрат $2\frac{1}{4}$ [и получим] $5\frac{1}{16}$. Сложим полученное с квадратом среднего диаметра: $5\frac{1}{16} + 4\frac{76}{81} = 10\frac{1}{129}$. Умножим $2\frac{2}{9} \times 2\frac{1}{4} = 5$. Прибавим полученное к предыдущей сумме [и получим] $15\frac{1}{129}$. Разделим на 3 [что даст] 5 и $\frac{1}{3888}$. Прибавим это к первому результату... = $9\frac{1792}{3888}$. Умножим полученное на 11 и затем разделим на 14 [т. е. умножим на $\pi/4$]: итоговый результат $7\frac{23600}{54432}$. Это и есть объем бочки» [2, р. 86].

Это, утверждает Баксендолл, особый интеллектуальный мир, но именно в нем жили все образованные классы в таких местах, как Венеция и Флоренция. Его связь с живописью и с восприятием живописи заключается не столько в вычислительных процессах как таковых, сколько в предрасположенности рассматривать структуру сложных форм как комбинации более простых, более правильных и более понятных форм. Даже предметы, изображавшиеся на картинах — сосуды, колонны, кирпичные башни, мощеные полы и т. д., — были теми же, что использовались в справочниках для тренировки тех, кто обучался искусству измерения. Поэтому, когда Пьеро, уже в амплуа художника, помещает события «Благовещения» внутри опирающегося на колонны, многоуровневого, уходящего вверх и вдаль перуджийского портика или Мадонну — в куполовидную, полукруглую закрытую беседку, служащую для нее об-

рамлением, он обращается к способности своей публики видеть в этих формах совокупности других форм и тем самым интерпретировать — измерять, если угодно, его картины и улавливать их значение: «Торговый человек почти все мог свести к геометрическим фигурам, лежащим в основе наблюдаемых нерегулярностей: груду зерна — к конусу, бочку — к цилиндру или к совокупности усеченных конусов, плащ — к круглому куску материи и, далее, к полному конусу материи, кирпичную башню — к сложному кубическому телу, составленному из конечного числа малых кубов и... эта привычка анализа очень близка тому, как художник анализирует внешний облик. Как кто-то измерял тюк, так художник изучал фигуру. В обоих случаях происходит целенаправленное сведение неправильных масс и пустот к сочетаниям удобных в обращении геометрических тел... Поскольку [итальянцы XV века] умели манипулировать соотношениями и анализировать объем либо поверхность сложных тел, они были восприимчивы к картинам, демонстрирующим следы похожих процессов» [2, р. 87–89, 101].

Знаменитая четкая объемность ренессансной живописи, по крайней мере, отчасти обязана своим происхождением чему-то еще, помимо внутренних свойств двумерной репрезентации, математических законов и бинокулярного зрения.

На самом деле, и это главное, все эти (а также не упомянутые мной) более широкие культурные обстоятельства внесли свой вклад в создание той формы чувствительности, внутри которой сложилось и существовало искусство кватроченто. (В более ранней работе «Джотто и ораторы» Баксендолл связывает развитие живописной композиции с повествовательными формами эпохи гуманизма, в особенности с периодическим слогом; ораторская иерархия периода, параграфа (clause), фразы и слова сознательно связывалась Альберти и другими с художественной иерархией картины, тела, части тела и плоскости [1].) Разные художники играли на разных аспектах этой формы чувствительности, но морализм религиозной проповеди, торжественность групповых танцев, практичность торговых измерений и возвышенность латинского ораторского искусства — все они вместе формировали то, что является подлинным средством коммуникации художника: способность его публики видеть смысл в картинах. Старая картина, говорит Баксендолл (хотя он мог бы опустить слово «старая»), представляет собой запись визуальной деятельности, которую надо научиться читать, точно так же как надо научиться читать текст, созданный в другой культуре. «Если мы обнаруживаем, что Пьеро делла Франческа тяготеет к „измерительному“ типу живописи, Фра Анджелико — к „проповедческому“, а Боттичелли — к „танцевальному“, мы выявляем не только особенности их живописи, но и особенности общества, в котором они жили» [2, р. 152].

Способность воспринимать смысл картин (стихов, мелодий, зданий, горшков, драм, статуй), по-разному проявляющаяся у индивидов и народов, является, подобно всем исключительно человеческим способностям, продуктом коллективного опыта, выходящего далеко за ее пределы; то же самое можно сказать и о намного более редкой способности вкладывать смысл в картины. Именно благодаря нашей причастности к общей системе символических форм, которую мы называем культурой, становится возможным приобщение к частной системе, которую мы называем искусством и которая в действительности представляет собой лишь одну из сфер культуры. Поэтому

теория искусства является в то же время теорией культуры, а не самостоятельной дисциплиной. И если это семиотическая теория искусства, она должна наблюдать за жизнью знаков в обществе, а не в выдуманном мире дуальностей, трансформаций, параллелей и эквивалентностей.

3

Едва ли можно найти лучшую иллюстрацию того, что художник имеет дело со знаками, которые включены в семиотические системы, далеко выходящие за пределы практикуемого им ремесла (craft), чем исламский поэт. Мусульманин, пишущий стихи, имеет дело с рядом культурных реалий, столь же объективных для него, как скалы или дождь; нематериальность и рукотворность этих реалий не делает их менее вещественными и податливыми. Мусульманский поэт функционирует и всегда функционировал в контексте, в котором инструмент его искусства — язык имеет специфический, привилегированный статус, обладая такой же важностью и сакральностью, как краска у абелам. Всё — от метафизики до морфологии, от священных текстов до каллиграфии, от моделей публичного чтения до стиля неформального общения — способствует приданию речи и устному слову столь высокого значения, которое если и не уникально в человеческой истории, то уж точно экстраординарно. Представитель ислама, принимающий на себя роль поэта, становится (причем не совсем легитимно) своего рода «продавцом» нравственной субстанции своей культуры.

Чтобы хотя бы подступиться к демонстрации этого факта, необходимо, конечно же, сначала сузить предмет рассмотрения. Я не собираюсь обзирать всю историю развития поэзии со времен Пророчества, я лишь хочу высказать несколько общих и довольно несистематических замечаний о месте поэзии в традиционном исламском обществе, точнее — арабской поэзии, в Марокко, на уровне популярной устной поэзии. Взаимосвязь поэзии и центральных импульсов мусульманской культуры, полагаю, почти всюду и почти с самого начала одинакова. Но я не буду обосновывать это утверждение, я просто приму его как изначальное допущение и, с опорой на достаточно специальный материал, покажу, каковы были формы этой взаимосвязи, неопределенной и сложной.

Такой подход позволяет выделить три аспекта проблемы, которые следует рассмотреть и связать друг с другом. Первый, как и всегда при обсуждении ислама, — это сущность и статус Корана, «единственного чуда в исламе». Второй — контекст исполнения поэзии, которая, как живая практика, в той же мере относится к музыкальному и драматическому искусству, в какой и к литературе. Третий аспект, который сложнее всего изложить в двух словах, — общий характер (я буду называть его «агонистическим») межличностной коммуникации в марокканском обществе. Вместе они делают поэзию своего рода парадигмальным речевым актом, архетипом высказывания, для раскрытия которого понадобилось бы, будь такое вообще осуществимо, провести полный анализ мусульманской культуры.

Но, как я уже сказал, что бы не было в конце, начинаться все должно с Корана. Коран (это слово не означает ни «завет», ни «учение», ни «книгу», а «чтение вслух») отличается от прочих крупнейших священных текстов мира тем, что он содержит

не повествования о Боге, сочиненные пророком или его учениками, но Его прямую речь, слоги, слова и предложения Аллаха. Коран, как и сам Аллах, вечен и нетварен; он — один из Его атрибутов, подобно милосердию или всемогуществу, а не одно из его творений, подобно человеку или земле. Эта туманная и не слишком проработанная метафизика сложилась в процессе перевода Аллахом фрагментов вечного текста, Хранимой Скрижали, на рифмованную арабскую прозу и их надиктовки Джабраилом Мухаммеду, одного за другим, без определенного порядка, на протяжении многих лет, а также в процессе их последующей надиктовки Мухаммедом своим последователям, так называемым чтецам Корана, которые учили их наизусть и передавали более широкому сообществу, хранящему их с тех пор благодаря ежедневному повторению. Но главное то, что декламатор стихов Корана, будь то Джабраил, Мухаммед, чтецы Корана или обыкновенный мусульманин, входящий в ту же цепочку, только тринадцать веков спустя, произносит не слова о Боге, но Его собственные слова, и, так как эти слова есть Его сущность, произносит самого Бога. Коран, как сказал Маршалл Ходжсон, это не трактат, не изложение фактов или норм, а событие, акт: «Он никогда не должен был служить источником информации или даже вдохновения, его декламация должна была быть актом приверженности и поклонения... Коран не становился предметом внимательного чтения, с его помощью поклонялись; его не усваивали пассивно, а, декламируя вслух, заново утверждали для себя: событие откровения повторялось всякий раз, когда один из верующих в акте поклонения вновь переживал [т. е. пересказывал] коранические высказывания» [10, р. 367].

Подобный взгляд на Коран ведет к ряду выводов — один из которых состоит в том, что ближайшим эквивалентом Корана в христианстве является не Библия, а Христос, — но для нас решающим является то, что один из его языков, мекканский диалект арабского языка VII века, утверждается не просто в качестве средства передачи божественного послания, подобно греческому, пали, арамейскому или санскриту, но как сам по себе священный объект. Даже индивидуальное чтение вслух Корана или его отрывков считается нетварной сущностью, что удивительно для веры, центрированной на божественных персонах, но для ислама, центрированного на божественной риторике, это означает, что речь священна в той мере, в какой она напоминает речь Бога. Одним из результатов такого положения дел является известная «лингвистическая шизофрения» носителей арабского языка: неизменный «классический» (*muḍāri*), или «чистый» (*fushā*), письменный арабский, который должен был выглядеть максимально кораническим и редко использовался вне ритуальных контекстов, соседствует с тем или иным не-письменным диалектом, который называется «вульгарным» (*‘āmmīya*), или «обыденным» (*dārija*), и считается неспособным передавать глубокие истины. Другой результат состоит в том, что статус тех, кто занимается словесным творчеством, особенно со светскими целями, в высшей степени двусмыслен. Они используют язык Бога для своих нужд, что если и не является святотатством, то граничит с ним; в то же время поэты показывают несравненную силу божественного языка, что если и не является поклонением, то приближается к нему. Поэзия — и в этом с ней может соперничать лишь архитектура — стала центральным изобразительным искусством исламской цивилизации, особенно ее арабговорящей части, балансируя на грани тягчайшей формы богохульства.

Восприятие коранического арабского языка как модели идеальной речи и вечного упрека реальной разговорной практике людей подкрепляется всем традиционным мусульманским образом жизни. Почти каждый мальчик (а в последнее время и многие девочки) идет в школу, где его учат читать и запоминать стихи из Корана. При наличии способностей и прилежания, он может заучить наизусть все 6200 или около того стихов и стать *hafīz*, «помнящим», прославив своих родителей; если же у него нет ни того, ни другого (что более вероятно), он, по крайней мере, выучит достаточно, чтобы читать молитвы, забивать цыплят и слушать проповеди. Если он особо набожен, он может даже поступить в высшую школу в каком-нибудь большом городе вроде Феса или Марракеша и получить более точное представление о значении того, что он заучил. Но вне зависимости от того, с чем уходит человек: с пригоршней полупонятных стихов или же с полным и глубоко осмысленным их собранием, основной упор всегда делается на способность читать вслух и на необходимое для этого механическое запоминание. То, что Ходжсон сказал о средневековом исламе — что любые утверждения оценивались как либо истинные, либо ложные; что сумма всех истинных утверждений, фиксированный корпус, сходящийся к одной точке — Корану, содержащему (по крайней мере, имплицитно) их все, и была знанием; что способ приобретения знания заключался в запечатлении в памяти фраз, в которых оно было сформулировано, — сегодня можно было бы сказать о большей части Марокко, где религиозная вера, сколь бы она ни ослабела, еще не скоро избавится от своей привязанности к читаемой вслух истине [10, vol. 2, p. 438].

Такие установки и такая система обучения ведут к тому, что повседневная жизнь оказывается пронизанной строками из Корана и других классических источников. Помимо специфически религиозных контекстов — ежедневных молитв, пятничной молитвы, проповедей в мечетях, чтения молитв по четкам в тайных братствах, чтения вслух всей книги целиком в особых случаях, таких как месяц Поста, чтения стихов на похоронах, свадьбах и во время обрезания — коранические формулы до такой степени вплетаются в обыденный разговор, что даже самые мирские предметы кажутся погруженными в сферу сакрального. Язык важнейших публичных речей — тех, к примеру, что произносятся с трона, — насколько сближается с классическим арабским, что большинство слушателей лишь смутно понимает их. Арабские газеты, журналы и книги пишутся в похожей манере, вследствие чего число людей, которые могут их читать, невелико. Призыв к «арабизации» (подпитываемое религиозными страстями популярное требование осуществлять обучение на классическом арабском и использовать его в государственных и административных делах) — это мощная идеологическая сила, приводящая к удивительному лингвистическому лицемерию со стороны политической элиты и к общественному возмущению, когда это лицемерие становится слишком явным. Именно в таком мире, где язык является не только средством коммуникации, но и, в не меньшей степени, символом, где стиль речи представляет собой моральный вопрос и где опыт красноречия самого Бога вступает в конфликт с необходимостью коммуницировать, поэт декламирует свои стихи и использует характерное для этого мира восприятие монотонного чтения и формулировок, подобно тому как Пьеро использовал характерное для Италии восприятие мешков и бочек. «Я

выучил Коран, — сказал один такой поэт, пытаясь объяснить свое искусство. — Затем я забыл стихи и вспомнил слова».

Он забыл стихи во время трехдневной медитации в гробнице святого, известного способностью вдохновлять поэтов, но он вспоминает слова в контексте представления. Поэзия здесь — не то, что сначала сочиняют, а потом читают; она сочиняется во время чтения, создается в акте пения стихов в публичном месте.

Обычно это освещенное лампой пространство перед домом устроителя свадьбы или человека, празднующего обрезание. Поэт стоит, прямой как дерево, в центре пространства; по обе стороны от него помощники бьют в тамбурины. Мужская часть аудитории сидит на корточках прямо напротив него, некоторые мужчины время от времени встают, чтобы сунуть деньги в его тюрбан, в то время как женщины либо подсматривают украдкой из окрестных домов, либо наблюдают за всем сверху, прячась в тени крыш. Позади поэта располагаются два ряда танцующих мужчин: их руки лежат на плечах друг друга, а головы поворачиваются по мере того, как они делают два полушага вправо и два влево. Поэт поет свое стихотворение, строфу за строфой, под ритм тамбуринов, скорбным металлическим фальцетом; помощники подпевают ему в припеве, который обычно не меняется и только в общих чертах соотносится с остальным текстом; в это время группа танцующих мужчин декорирует происходящее резкими и странными ритмичными выкриками.

Конечно, как и в известном примере Альберта Лорда с югославами, поэт не создает свой текст с помощью чистой фантазии, а выстраивает его, по частицам, кусочек за кусочком, создавая нечто вроде художественного марковского процесса² из ограниченного набора заранее готовых словесных формул. Некоторые из этих формул носят тематический характер: неизбежность смерти («хоть всю жизнь проводи на молитвенном коврике»), ненадежность женщин («спаси тебя Господь, о, влюбленный, покоренный ее взглядом»), безнадежность страсти («сколько людей сошло в могилу из-за огня в их сердце»), тщета религиозного обучения («где тот учитель школьный, который сможет обелить воздух?»). Некоторые из формул затрагивают фигуры речи: девушки как сады, богатство как одеяние, мирская жизнь как рынок, мудрость как путешествие, любовь как драгоценность, поэты как лошади. А некоторые касаются формы: простые, механические схемы для рифмы, метра, строки и строфы. Пение, тамбурины, танцующие мужчины, требования жанра и аудитория, одобрительно смеющаяся либо неодобрительно свистящая — все эти элементы, успешно сочетающиеся либо не сочетающиеся между собой, образует неразрывную целостность, от которой нельзя отделить стихотворение, как нельзя отделить Коран от его чтения вслух. Это тоже событие, акт, всегда новый, всегда совершаемый заново.

И, как и в случае Корана, индивиды (по крайней мере, многие из них) перемежают свою обыденную речь строками, стихами, тропами, аллюзиями, заимствованными из устной поэзии, иногда из конкретного стихотворения, иногда из конкретного поэта, чье творчество им знакомо, иногда из общего свода стихов, который, хотя и велик, основывается, как я сказал, на вполне определенном наборе формул. В этом

² Марковский процесс — модель случайных процессов, в рамках которой вероятность наступления следующего события определяется лишь текущим состоянием системы и не зависит от ее предыстории. — *Прим. ред.*

смысле в целом поэзия, исполняемая повсеместно и регулярно, особенно в сельской местности и среди городского простонародья, становится собственным предметом «декламации», еще одним собранием — менее благородным, но не обязательно менее ценным — доступных запоминанию истин: похоть — неизлечимая болезнь, женщины — лишь иллюзорное лекарство; в основании общества лежит раздор, уверенность в себе — высшая добродетель; поступками движет гордость, уход от мирских забот — моральное лицемерие; наслаждение — цветок жизни, смерть — конец наслаждения. Слово, которым называют поэзию (*š'ir*), означает «знание», и хотя ни один мусульманин в явном виде такого не скажет, поэзия представляет собой нечто вроде секулярного противовеса, мирского примечания к Откровению. Как из Корана человек узнаёт о Боге и долге по отношению к Нему, т. е. зафиксированные в словесных конструкциях факты, так из поэзии он узнаёт о человеческом бытии и о том, что значит быть человеком.

Организация поэтического представления, функционирование поэзии в виде коллективного речевого акта, лишь усиливает ее двусмысленное положение (наполовину ритуальная песня, наполовину обыкновенный разговор), потому что формальные, квазилитургические аспекты делают ее похожей на чтение коранических стихов, а квазисоциальные аспекты делают ее похожей на повседневную речь. Как я уже говорил, здесь недостаточно места для сколь-нибудь конкретного описания общей тональности межличностных отношений в Марокко; можно лишь указать — в надежде, что читатель поверит на слово, — что эти взаимоотношения носят воинственный характер: идет постоянное испытание силы воли по мере осуществления индивидами попыток овладеть тем, чего они жаждут, защитить то, что они имеют, и вернуть то, что они потеряли. Что касается речи, все эти моменты делают любой разговор, за исключением совершенно пустой болтовни, настоящим словесным поединком, лобовым столкновением проклятий, обещаний, лжи, извинений, просьб, приказов, поговорок, аргументов, аналогий, цитат, угроз, уверток, лести, что не только наделяет огромным преимуществом тех, кто умеет говорить быстро, но и делает риторику в прямом смысле принудительной силой: *‘andu klām*, «он владеет словом, речью, афоризмами, красноречием», означает также — и не просто метафорически — «у него есть сила, влияние, вес, авторитет».

В поэтическом контексте этот дух соревнования проявляется в полной мере. Он не только заставляет поэта наполнять свои высказывания соответствующими аргументами — обличать узколобость городских жителей, плутовство купцов, измены женщин, жадность богачей, вероломство политиков и лицемерие моралистов, — но и побуждает его направлять свои слова на конкретные цели, обычно на присутствующих слушателей. Один местный учитель Корана, критиковавший свадебные празднества (и исполнявшуюся на них поэзию) за греховность, был высмеян в лицо и изгнан из деревни³:

«Смотрите, сколько позорных дел натворил учитель;
Он работал, только чтобы набить себе карманы.

³ Я благодарен Хилдред Гирц, собравшей большую часть этих стихотворений, за разрешение использовать их.

Он жадный и продажный.

Ей-богу, у него ум за разум зашел.

Просто дайте ему деньги и скажите „пошел прочь“;

„Иди ешь кошачье мясо и заедай его собачьим“.

...

Выяснилось, что учитель запомнил всего

четыре главы из Корана [это указание на то, что он
заявляет, будто запомнил все].

Если бы он знал Коран наизусть и мог зваться ученым,

Он бы не спешил так во время чтения молитв.

Он носил злые мысли в своем сердце.

Почему, даже посреди молитвы, все его помыслы — о девушках;

он бы поухаживал за девушкой, если бы смог найти хоть одну».

Со скупым хозяином дела обстоят не лучше:

«Что до него, скупого и слабого, он просто сидит там
и не осмеливается ничего сказать.

...

Пришедшие на ужин были как в тюрьме [настолько плоха была еда],

Люди были голодны всю ночь и никак не могли насытиться.

...

Хозяйская жена провела весь вечер, делая, что ей вздумается;

Ей-богу, она даже не захотела встать и приготовить кофе».

А лекарь, бывший друг, с которым поссорился поэт, получает тридцать строк следующего содержания:

«О, лекарь потерял свой разум.

Он захотел обрести могущество

И превратился в злейшего предателя.

Он продал душу дьяволу; он сказал, что добился успеха, но я не верю ему».

И так далее. Поэт критикует (или получает деньги за то, что критикует, поскольку большинство подобных «словесных убийств» совершается на заказ) не только конкретных людей, его целями могут быть: представители соперничающей деревни, фракции или семьи; политическая партия (полиции приходилось прекращать поэтические стычки между членами таких партий, когда от слов они начинали переходить к тумакам); даже целые классы, например, пекари или государственные служащие. И поэт может поменять свою аудиторию прямо в разгар представления. Когда он сокрушается о непостоянстве женщин, его слова направлены вверх, на темные крыши; когда он порицает распутство мужчин, его взгляд опускается к сидящим у его ног. Все поэтическое представление носит агонистический характер: аудитория одобрительно вскрикивает (и сует поэту деньги) либо неодобрительно свистит и улюлюкает, порой вынуждая поэта ретироваться со сцены.

Но, наверное, в наиболее чистом виде эта тональность выражается в открытых схватках поэтов, пытающихся одолеть друг друга с помощью своих стихов. Сначала выбирается предмет состязания — это может быть даже вещь, например, стакан или дерево, — а затем поэты поочередно поют, иногда всю ночь, под крики публики, оценивающей выступающих до тех пор, пока не определяется проигравший, который удаляется. Я приведу несколько выдержек из трехчасового сражения; пре переводе они утратили практически все, кроме духа происходящего.

Итак, в середине поединка Поэт А, бросая вызов, «встает и говорит»:

«То, что Господь даровал ему [поэту-сопернику], он
потратил на покупку нейлоновой одежды для девушки; он
найдет то, что ищет,
И он купит то, что хочет [т. е. секс], и
станет наведываться во всевозможные [дурные] места».

Поэт Б отвечает:

«То, что Господь даровал ему [т. е. ему самому, Поэту Б],
он потратил на молитвы, десятину и пожертвования,
И он не поддавался злым искушениям, не бегал ни за красиво одетыми,
ни за порочными девушками; он помнит, что нужно
избежать адского пламени».

Спустя примерно час Поэт А, все еще нападающий и получающий эффективный отпор, переходит к метафизическим головоломкам:

«От одного неба до другого — 500 000 лет,
А что произойдет дальше?»

Поэт Б, застигнутый врасплох, не отвечает прямо, а вступает в перепалку, осыпая соперника угрозами:

«Уберите его [Поэта А] от меня,
Или я призову бомбы,
Я призову самолеты
И грозных солдат.
...
Я устрою, господа, сейчас войну,
Пусть даже и небольшую.
Смотрите, я могущественнее его».

Немного погодя возбужденный Поэт Б приходит в себя и отвечает на головоломку про небеса, но не разгадывая ее, а высмеивая с помощью целой серии ответных неразрешимых головоломок, призванных показать, что ее место — в ряду глупых вопросов, вроде вопроса о количестве ангелов на конце иглы:

«Я собирался ответить тому, кто сказал: „Заберись на небо и посмотри, далеко ли от неба до неба“.

Я собирался сказать ему: „Сосчитай для меня все вещи, какие есть на Земле“.

Я отвечу этому поэту, хоть он и безумен.

Скажи мне, сколько мы знали притеснений, за которые воздастся в загробном мире?

Скажи мне, сколько в мире зерна, которым можно насытиться?

Скажи мне, сколько в лесу дерева, которое можно сжечь?

Скажи мне, сколько существует электрических лампочек, от запада до востока?

Скажи мне, сколько чайников наполнены чаем?»

В этот момент поэт А, оскорбленный, освищенный, разгневанный и побежденный, произносит:

«Дайте мне чайник.

Я омоюсь для молитвы.

С меня достаточно этих гуляний».

И удаляется.

Таким образом, с точки зрения речи, или, точнее, речевых актов, поэзия находится посередине между божественными предписаниями Корана и повседневными риторическими перепалками, что и обуславливает ее неопределенный статус и странную силу. С одной стороны, она представляет собой что-то вроде пара-Корана, набора истин, не преходящих, но и не вечных, распеваемых на языке более ученом, чем обыденный, и менее сокровенным, чем классический. С другой стороны, она переносит дух повседневной жизни в сферу если не священного, то, по крайней мере, вдохновенного. Поэзия морально двусмысленна потому, что она недостаточно сакральна, чтобы оправдать свою реальную силу, но и не достаточно секулярна, чтобы эту силу можно было свести к обыкновенному красноречию. Марокканский поэт-чтец обитает в пространстве между типами речи, которое одновременно является пространством между мирами, между словом Бога и спорами людей. И пока мы не поймем этого, мы не сможем понять ни его самого, ни его поэзию, сколько бы мы ни рылись в латентных структурах и ни разбирали используемую стихотворную форму. Поэзия — во всяком случае, данная ее разновидность — творит свой голос из окружающих голосов. Если и можно сказать, что у нее есть «функция», то она состоит именно в этом.

«Искусство», говорится в моем словаре (весьма посредственном, но тем и полезном), — это «целенаправленное создание или упорядочивание цветов, форм, движений, звуков или других элементов, воздействующее на чувство прекрасного», что, похоже, подразумевает, что люди рождаются со способностью ценить красоту, точно так же, как они рождаются со способностью понимать шутки, и нуждаются только в подходящих условиях для ее реализации. Как должно быть видно из всего сказанного мной выше, я не думаю, что это так (на мой взгляд, это не верно и в случае юмора); скорее, «чувство прекрасного» — или как бы мы не называли способность осмысленно реагировать на шрамы на лице, раскрашенные овалы, куполовидные беседки или рифмованные выпады — является культурным артефактом не в меньшей степе-

ни, чем предметы и приспособления, призванные «воздействовать» на его. Художник работает со способностями своей аудитории — способностями осмысленно видеть, слышать осязать, иногда даже ощущать вкус и обонять. И хотя составные элементы этих способностей действительно врожденны — как правило, отсутствие дальтонизма не мешает, — сами способности обретают реальное существование лишь благодаря опыту жизни среди определенного рода вещей, которые люди видят, слышат, трогают, о которых они размышляют, с которыми они умело обходятся и на которые они реагируют, например, конкретных разновидностей капусты или конкретных типов королей. Искусство и инструменты его восприятия изготавливаются в одной мастерской.

Для подхода в эстетике, который можно назвать семиотическим — т.е. исследующим значения знаков, — это означает, что эстетика не может быть формальной наукой, вроде логики или математики, она должна быть социальной наукой, вроде истории или антропологии. Без изучения гармонии и просодии, как и без анализа композиции и синтаксиса, обойтись сложно, но выявление структуры произведения искусства и объяснение его влияния — не одно и то же. То, что Нельсон Гудмен называл «абсурдным и нелепым мифом об изолированности эстетического опыта», т.е. идея о том, что смысл искусства заключается в его механике, не способна породить науку о знаках или о чем-либо еще; она может породить лишь выхолощенный и виртуозный словесный анализ [9, р. 260].

Чтобы создать семиотику искусства (или, в сущности, любой знаковой системы, которая не является аксиоматически замкнутой), мы должны заняться естественной историей знаков и символов, этнографией носителей смысла. Эти знаки и символы, эти носители смысла играют определенную роль в жизни общества или некоторой его части, и именно этой роли они обязаны своим существованием. Сам смысл тоже есть употребление или, **выражаясь более осторожно, возникает в результате употребления.** Только изучив различные способы употребления столь же исчерпывающе, как мы привыкли изучать техники орошения или свадебные обычаи, мы сможем обнаружить нечто общее между ними. Это призыв не к индуктивизму (нам, безусловно, нет никакой нужды каталогизировать случаи), а к переориентации аналитических возможностей семиотической теории (будь то теория Пирса, Соссюра, Леви-Стросса или Гудмена) с абстрактного исследования знаков на изучение их в естественной среде обитания — в обыденном мире, в котором люди смотрят, дают имена, слушают и действуют.

В то же время это и не призыв к игнорированию формы. Скорее, это призыв искать корни формы не в какой-то усовершенствованной версии университетской психологии, а в том, что я в главе II назвал «социальной историей воображения», т.е. историей конструирования и деконструирования символических систем в процессе осмысления индивидами и группами всего многообразия происходящего. Жак Маке сообщает нам, что когда один из вождей бамилеке приступил к исполнению своих обязанностей, он повелел вырезать свою статую; «после его смерти статуя по-прежнему почиталась, но под воздействием природных стихий потихоньку выветривалась, так же как выветривались воспоминания о вожде из памяти людей» [11, р. 14]. Где здесь форма? В очертаниях статуи или в контурах ее истории? Безусловно, и в том

и в другом. Но анализ статуи, не учитывающий ее судьбу, столь же предзаданную, как и данные ей размеры или блеск ее поверхности, не позволит понять ее смысл или оказываемое ей воздействие.

В конечном счете, мы должны изучать не просто статуи (или картины, стихи и т. д.), но и те факторы, благодаря которым они оказываются важными, т. е. нагруженными значением, для тех, кто создает их или владеет ими; а эти факторы столь же разнообразны, как сама жизнь. Если и есть нечто общее для всех видов искусства во всех уголках мира, где они встречаются (на Бали делают статуи из монет, в Австралии рисуют грязью), что оправдывает отнесение всех их к одной изобретенной на Западе рубрике, то это не их связь с неким универсальным чувством прекрасного. Даже если это чувство существует, оно, как показывает мой опыт, не способно заставить людей, у которых отсутствуют знания об экзотических искусствах или понимание породивших их культур, проявлять в отношении этих искусств нечто большее, нежели этноцентристскую сентиментальность. (Распространение на Западе «первобытных» (primitive) мотивов, хотя и, бесспорно, ценное само по себе, лишь усилило подобное отношение; я убежден, что большинство людей видят в африканской скульптуре посредственного Пикассо и слышат в яванской музыке шумного Дебюсси.) Если что-то общее и существует, то это наличие повсюду определенных типов деятельности, призванных продемонстрировать, что идеи можно увидеть, услышать и (тут нужно придумать другое слово) потрогать, что их можно воплотить в таких формах, которые сделают эти идеи целенаправленно доступными органам чувств и, посредством органов чувств, эмоциям. Разнообразие художественных форм обусловлено разнообразием представлений людей о положении вещей и, по сути, тождественно ему.

Чтобы стать по-настоящему полезным инструментом изучения искусства, семиотика должна перестать рассматривать знаки как средства коммуникации, как код, требующий расшифровки, и начать рассматривать их как формы мышления, как идиомы, требующие интерпретации. Нам нужна не новая криптография, тем более если она заменяет один шифр на другой, еще менее понятный, а новая диагностика, наука, способная определять значение вещей в контексте окружающей их жизни. Конечно, она будет заниматься сигнификацией, а не патологией, и будет иметь дело с идеями, а не симптомами. Но связывая резные статуи, окрашенную кору пальмы саго, расписанные фресками стены и распеваемые стихи с расчисткой джунглей, тотемическими ритуалами, торговыми расчетами или уличными спорами, она, возможно, начнет наконец видеть источник их чар в укладе окружающей их жизни.

Литература

1. *Baxandall M.* Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. Oxford: Oxford University Press, 1971.
2. *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style. Oxford: Clarendon Press, 1972.
3. *Bohannan P.* Artist and Critic in an African Society // *Anthropology and Art: Readings in Cross Cultural Aesthetics* / ed. by C. M. Otten. New York: The National History Press, 1971. P. 172–181.

4. *Forge A.* Learning to See in New Guinea // *Socialization: The Approach from Social Anthropology* / ed. by P. Mayer. London: Tavistock, 1970. P. 269–292.
5. *Forge A.* Style and Meaning in Sepik Art // *Primitive Art and Society* / ed. by A. Forge. Oxford: Oxford University Press, 1973. P. 169–192.
6. *Forge A.* The Abelam Artist // *Social Organisation: Essays Presented to Raymond Firth* / ed. by M. Freedman. London: Cass, 1967. P. 65–84.
7. *Goldwater R.* Art History and Anthropology: Some Comparisons of Methodology // *Primitive Art and Society* / Ed. by A. Forge. Oxford: Oxford University Press, 1973. P. 1–10.
8. *Goldwater R., Treves M.* Artists on Art. New York: Pantheon, 1945.
9. *Goodman N.* Languages of Art. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968.
10. *Hodgson M. G. S.* The Venture of Islam: Conscience and History in a World Civilization. 2 vols. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
11. *Maquet J.* Introduction to Aesthetic Anthropology. Reading: Addison-Wesley, 1971.
12. *Munn N. D.* Walbiri Iconography: Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1973.
13. *Thompson R. F.* Yoruba Artistic Criticism // *The Traditional Artist in African Societies* / ed. by W. L. d'Azevedo. Bloomington: Indiana University Press, 1973. P. 19–61.