

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И САКРАЛЬНОЕ В МЕЛАНЕЗИИ¹

Моник Жёди–Баллини

"Человек, никогда не видевший воочию этот предмет, даже не подозревает, какого великолепия может достичь красота", – так писал в 1953 году Андре Бретон о "большой маске несравненной красоты" (Breton 1953 : 180 и 181), экспонировавшейся в музее естественной истории Филда в Чикаго. Подобные маски можно и сегодня увидеть во время проведения обрядов инициации и свадебных церемоний у сулка с острова Новая Британия (Папуа – Новая Гвинея). Предмет восхищения французских сюрреалистов, искусство сулка, представленное в большинстве крупных музеев мира, известно во многих странах, тогда как сами сулка на протяжении длительного времени оставались вне поля зрения этнологов.

Общие сведения о сулка

Общей численностью примерно в 4000 человек, сулка живут в деревнях с населением от 30 до 350 человек. Традиционное подсечно-переложное огородничество² является их основным занятием. Питаются сулка клубнеплодами (батат, таро, ямс). Важное место в их жизни занимает свиноводство, однако в пищу свинина употребляется исключительно во время обрядовых церемоний. Рыболовство (как и охота) играют лишь вспомогательную роль в деятельности населения

¹ Данный текст является частью моей статьи " 'Dédommager le désir'. Le prix de l'émotion en Nouvelle-Bretagne ", in *Terrain* 32, 1999 : 5-20.

² При подсечно-переложном огородничестве (*shifting horticulture*) расчищается небольшой участок леса для земледелия, затем (до сбора урожая) расчищается другой участок. Как правило, за всю жизнь человек обрабатывает один и тот же участок земли два или три раза.

острова. В настоящее время многие возделывают сельскохозяйственные культуры, предназначенные на продажу (копра, кофе, какао). Это позволяет сулка выполнять различные финансовые обязательства, налагаемые на них с момента колонизации: такие, как, например, уплата налогов.

Современное общество сулка характеризуется главенством мужчин и отсутствием института вождества. Решения, касающиеся общественной жизни, принимаются на собраниях, в которых участвуют в основном мужчины. Власть осуществляется неформально теми жителями деревни, кому особая осведомленность, сильный характер или просто почтенный возраст придают авторитет в глазах остальных.

Основанное на устной традиции (т. е. не обладающее письменностью), общество сулка придает большое значение мифологическим повествованиям, благодаря которым из поколения в поколение передается космологическое знание. Главными мифологическими образами, лежащими в основе этой традиции, являются, с одной стороны, невидимые, но вездесущие и оберегающие живущих духи мертвых, а с другой – злые духи, населяющие естественную среду обитания людей. Сулка не отправляют культ в честь этих потусторонних сил.

Формально сулка в большинстве своем католики, хотя в настоящее время другие христианские церкви стремятся утвердить свое влияние среди населения. Однако христианской религии, в какой бы то ни было ее форме, не удалось искоренить местные верования, например, веру в колдовство или существование духов. Множественная религиозная принадлежность, смена вероисповедания или идеологическое наслоение различных религиозных течений друг на друга – обычное явление в обществе сулка. Последние, например, не видят никакого противоречия между посещением церкви и проведением магических ритуалов (привороты, исцелений).

Если рождение ребенка у сулка практически не отмечается, то свадебные обряды и обряды инициации являются важными церемониями в жизни человека. Во время этих церемоний посвященные мужчины облачаются в большие маски с ниспадающей до земли и закрывающей все тело накидкой из растительного материала.

Согласно одному из мифов, на заре времен изготовлением масок занимались женщины, но затем мужчины лишили их этого права и присвоили его себе. В наши дни маски изготавливают исключительно мужчины. Делается это в условиях большой секретности, в специально сооруженных для этого в лесу хижинах. Женщинам и маленьким детям внушают, что маски – это духи, высвобожденные мужчи-

нами из лесных камней. Посвященный в тайну изготовления маски мужчина обязан хранить секрет, и любое разглашение этой тайны в былые времена каралось казнью.

Изготовление ритуальных предметов: тайны и запреты

В процессе изготовления масок мастера обязаны соблюдать определенные сексуальные и пищевые запреты. Эти ограничения призваны охранять людей от порчи со стороны ритуальных предметов и, напротив, предотвращать осквернение этих предметов людьми. Сулка полагают, что маски обладают "силой", "жаром", которые могут стать вредоносными при контакте с маской, если эту "силу" ("жар") не нейтрализовать особыми магическими ритуалами. Считается, что вредоносная сила масок может спровоцировать выкидыши, врожденные пороки, желтуху и болезни дыхательных органов. В то же самое время эти опасные предметы обладают чрезвычайной хрупкостью, ибо, если мужчина может наслать порчу на свою жену, забыв очиститься после контакта с маской, то точно так же он может причинить непоправимый вред маске, забыв очиститься после контакта с женой.

Маски могут выглядеть по-разному. Традиционно все они состоят из плетеного каркаса с прикрепленными к нему палочками высушенных плоских (обработанных при помощи камней) растительных стеблей. На поверхность стеблей наносятся изображения мифического или природного мира: листья, насекомые, ракообразные, радуга, людоеды и т. д. В рисунках встречаются также изображения, присутствующие на импортированной продукции, например, на спичечных коробках, консервах, на страницах газет (используемых для табачных самокруток). Плетеный каркас самых простых масок имеет коническую форму и иногда представляет собой какую-либо фигуру. Каркас наиболее значимых масок увенчивается чем-то вроде широкого, диаметром примерно в два метра, диска, придающего структуре вид зонтика. Производство масок не является делом профессионалов, и мужчины, занимающиеся изготовлением этих ритуальных предметов, вынуждены параллельно добывать себе пропитание другой работой.

Обычно на изготовление маски уходит примерно год, в то время как продолжительность их появления перед публикой во время церемонии не превышает десяти минут. По окончании церемонии маски снимают, и через несколько недель или месяцев они уничтожаются.

Любовь к яркому

Сулка определяют красоту в терминах яркости, блеска, света – всевозможных качеств, имеющих отношение к тому, что выглядит как свежее, новое, молодое. В наши дни, благодаря использованию отработанных материалов (например, гудрона от старых батареек для черной краски) или купленных в магазине тканей и готовых красок, на изготовление масок времени уходит меньше. Но главное достоинство новых материалов, по мнению мастеров, – это их яркость, позволяющая создавать более резкие контрасты, нежели при изготовлении масок традиционным способом.³

Изготовление ритуальных предметов технически невозможно без проведения множества магических ритуалов, призванных придать изготавливаемому предмету как можно более яркий, красивый вид и пробудить чувство восхищения у зрителей в момент появления на публике танцующих в масках мужчин.

Любое отклонение от правил, например, изготовление маски на слишком близком от деревни расстоянии или несоблюдение мастерами наложенного на них запрета, является нарушением, ведущим к "затемнению", "потускнению", в результате которого маска лишается своей красоты и яркости. Ошибиться в цветовой композиции, например, означает "затушить огонь" (*tsver a pui*). Маски, которые постигла такая участь, выбрасываются, и их публичное представление во время исполнения танцев исключается.

Красота против неверия

Несмотря на то, что сулка считают себя католиками со времен появления на острове миссионеров (в первой половине XX-ого века), большинство из них не верят в единого бога. Они считают, что общество находится под защитой мира мертвых (духов предков), которые, оставаясь невидимыми, наблюдают за тем, что делают живые. В понимании сулка ни одно предпринимаемое дело не может увенчаться успехом без применения магии, то есть без произнесения заклинаний (унаследованных или переданных духами предков во сне), позволяющих приобрести поддержку этих духов. Способность созда-

³ То же можно сказать и о нейлоне, который постепенно заменяет собой растительные раскрашиваемые нити, используемые для изготовления плетеных сумок.

вать красоту, следовательно, может пониматься как знак доброго расположения духов, как выражение космологического взаимодействия. Красота (будь то красота маски, сада или пения) не может существовать вне взаимодействия людей с духами. Подобное представление подтверждает наблюдение Энтони Форджа, сравнивавшего ощущение совершенства, пробуждаемого некоторыми произведениями искусства, с "ощущением присутствия сверхъестественного начала, силы, превосходящей предел человеческих возможностей" (Forge, 1979 : 284).

По мнению сулка, красота, достигшая своего совершенства, подобна проявлению сверхъестественного, как если бы величие содеянного снимало всякую ответственность с его творца. "...Результат его усилий может быть столь выдающимся, что кажется магическим", и сам он "не вполне уверен в своем авторстве", – пишет Николас Томас о некоторых произведениях искусства, сделанных в Океании. В этом смысле искусство действует как "часть процесса самораскрытия" (Thomas, 1995 : 52, 143). Однако, помогая людям открыть самих себя, искусство открывает им и сакральное, то есть, в случае с сулка, предписания предков. Во-первых, потому что вызываемые посредством магии предки осуществляют свою власть через людей, способных их вызвать. Во-вторых, потому что, по всей видимости, приобщиться к сакральному сулка могут именно через ощущение прекрасного. Предки не перевоплощаются в маски, и маски не олицетворяют предков, однако предки присутствуют в *самом измерении* прекрасного. Прекрасное проявляется в целом как выражение трансцендентного начала. Человек не может создать красоту, его обязанность состоит лишь в том (что уже немало), чтобы попытаться дать прекрасному раскрыть себя, создать условия для его проявления. Все прекрасное несет на себе печать сакрального, и своим существованием прекрасное делает неверие в целом невозможным (Maschio, 1994 : 41).⁴

Прекрасное в действии

В понимании сулка прекрасное характеризуется прежде всего своей действенностью, своей способностью пробуждать эмоции. Роскошь маски проявляется в той экзальтации, которую вызывает ее созерцание. Красота осознается только благодаря ее непосредственному

⁴ Похожий пример можно встретить у Ховарда Морфии (Morphy, 1989) в его описании живописи йолнгу.

влиянию на человека. Женщины, дети, а также мужчины, не принимавшие участия в создании масок, открывают их для себя только во время церемоний. Говорят, что в день проведения обряда женщины своим пением, перед красотой которого невозможно устоять, заставляют маски выйти из леса и дойти до деревни, где их красочное появление производит эффект внезапного "пожара".

Во время церемонии оценка масок зависит не только от их внешнего вида, но и от того, каким образом они появляются и как их представляют публике. Таким образом, красота маски (*hemlout*) проявляет себя исключительно благодаря особой хореографии, смысл которой состоит в выборе танцующим оптимального положения по отношению к солнечным лучам. Разноцветные изображения на маске проступают ярче благодаря освещению, падающему на них под определенным углом.

Эстетический эффект от рисунков еще больше подчеркивается благодаря силе и в то же время кажущейся легкости движений танцующего⁵, а также благодаря яркости и переключке красок, ароматам, исходящим от движущихся масок, растительных женских уборов и украшенной листьями ярких растений снеди, разложенной на земле для предстоящего ритуального обмена.

Эстетическое влияние

Одна из традиций сулка заключается в том, что организатор церемонии обязан сделать подарок любому выразившему восхищение какой-либо маской. Человек, которого предстоит одарить (мужчина или женщина), имеет право потребовать все, что угодно. Подобное дарение определяется следующими выражениями: *enkim ka svil* или *srim ka svil*, – "уплатить" или "возместить ущерб от желания"⁶.

⁵ Подобные маски, представляющие собой плотную и длинную накидку из растительного материала, достаточно тяжелы (они весят примерно пятьдесят килограммов), и передвигаться в них сложно (диаметр "зонта" составляет примерно два метра). В условиях климата Новой Британии такая маска очень быстро накаляется изнутри, и для несущего на себе маску человека танец становится настоящим физическим испытанием.

⁶ Глаголы *enkim* ("уплатить") и *srim* ("возместить ущерб") употребляются теперь при любой покупке в магазине. Сулка употребляют как первый, так и второй глаголы, говоря об оказанной услуге во время свадебного обряда или погребальной церемонии.

Похожая практика встречается и в других обществах региона. Например, у киленге Новой Британии дарение декоративного растения изготовившему барабан является способом похвалить качество музыкального инструмента. В свою очередь человек, создавший инструмент, должен одарить каждого, кто выразил восхищение его работой. "В наше время этот подарок все чаще принимает денежную форму, и чем выше положение в обществе того, кто произносит похвалу, тем выше должна быть уплачиваемая сумма. Эта ситуация взаимного одаривания считается почетной как для дарителя, так и для того, кто принимает деньги, ибо тем самым он получает подтверждение значимости своей оценки" (Dark, 1983 : 25-44). У гаукугама (Новая Гвинея), чтобы передать впечатление, произведенное на зрителя танцором, говорят обычно, что танцующий "убил" зрителя. Танцор, к которому обращаются с подобным утверждением, должен преподнести выражающему похвалу ценный подарок. По мнению Кеннета Рида, речь здесь идет о "высочайшем комплименте, который только может услышать танцор, ибо он воспринимает комплимент как признание своего превосходства над другими исполнителями, а также как доказательство того, что его выступление сильно взволновало почитателя его таланта" (Read, 1955 : 273). В других местах Новой Гвинеи (Strathern, 1971 : 126), а также на Тробрианском архипелаге тоже можно найти примеры подобной практики, которая считается "чрезвычайно важным типом обмена" (Weiner, 1976). Как можно объяснить это?

Эмоция как насилие

В культуре сулка умственная и эмоциональная жизнь человека считается непостижимой для других. Поэтому не принято вслух гадать о том, что думает тот или иной человек и почему он думает так, а не иначе, или строить предположения о том, что именно заставляет человека вести себя тем или иным образом. Чувства других касаются только их самих. Эмоция же, вызванная красивым зрелищем, воспринимается как насильственное вторжение, ставящее под угрозу личную независимость человека. Эмоция эстетического характера, овладевающая человеком помимо его воли под воздействием магии прекрасного, понимается как насилие, ограничение свободы. Считаемая агрессивной, эмоция представляет собой ущерб, который необходимо возместить материально.

В Новой Гвинее можно найти и другие примеры того, когда производимый на человека эстетический эффект рассматривается как насилие. Например, Пол Роской описывает страх янгору боикин (провинция Восточный Сепик), испытываемый по отношению к любому предмету или человеку, чья красота считается способной привлечь внимание "против воли" смотрящего. В отношении дома духов (*ka nimbia*) Пол Роской пишет следующее: "Говоря о выборе самого удачного цвета для покраски фасада дома, информанты придают большое значение визуальному эффекту, создаваемому блестящими, насыщенными и яркими красками. Такие цвета "поражают" смотрящего, завладевают его вниманием, чаруют глаз... А так как подобная "сила" часто объясняется магическим вмешательством, можно утверждать, что в некотором роде смотрящий буквально подпадает под действие магии. Следовательно, способность блестящих красок *ka nimbia* задерживать на себе взгляд воспринимается как ощущение внешней и опасной силы, присутствия чего-то мощного и угрожающего" (Roscoe, 1995 : 12).

Можно также привести в пример манамбу (Новая Гвинея), у которых эстетическое переживание, наравне с чувством страха и сострадания, субъективно воспринимается как агрессия (Harrison 1993 : 122-125), или танцоров калули, которые должны сглаживать причиненный зрителям эмоциональный шок подарками (Schieffelin 1977 : 143-144). Все эти примеры показывают, что эстетическая эмоция, переживаемая как насилие, совсем не безобидна и не безопасна.

Красота под сомнением

В отличие от других понятий, использование которых не вызывает особых сложностей, упоминание понятия "красота" в контексте изучения не-западных обществ зачастую вызывает подозрения в этноцентризме. Так, например, антрополог Альфред Джелл пишет, что "в меланезийской эстетике главное – эффективность, способность достичь своих целей, а не красота" (Gell, 1998 : 94). По его мнению, искусство есть лишь инструмент, а потому единственный вопрос, который имеет значение применительно к искусству, как и к любому иному инструменту, – это вопрос о его действенности, или о том эффекте, который оно производит, а отнюдь не об эстетической составляющей.

В своем подходе Альфред Джелл опирается на изучение носовых фигур, украшающих пироги тробрианцев (Папуа – Новая Гвинея).

Речь идет о пирогах, предназначенных для морских экспедиций (*kula*), регулярно совершаемых тробрианцами на другие острова для обмена изделиями из ракушек. Тробрианцы утверждают, что стоит им только причалить к другому острову на своих изукрашенных пирогах, как местные жители, на которых они производят сильнейшее впечатление, до такой степени теряются, что готовы отдать все свои лучшие изделия в обмен на предметы меньшей ценности. Альфред Желл предлагает этому следующее объяснение (см. Derlon 2007): носовые части пирога украшаются обратными волютами, при созерцании которых возникает особый оптический эффект нечеткого и движущегося изображения. Пораженные островитяне интерпретируют этот оптический эффект не как результат особой техники создания украшения, а как результат вмешательства потусторонних сил. Отказываясь поверить в способность человека самостоятельно создать столь удивительный визуальный эффект, островитяне, как пишет Желл, уверены в том, что приплывшие на пироге люди прибегли к помощи сверхъестественных сил. Именно мысль о магических способностях экипажа, по всей видимости, приводит в беспокойство население посещаемых тробрианцами островов и на время лишает их здравого смысла. По мнению Альфреда Желла, функция психологического оружия, которую выполняют скульптурные украшения пирога, лежит и в основе узоров, наносимых на щиты обитателями Новой Гвинеи для запугивания врагов.

Как пишет Желл, благодаря совершенству своего исполнения, некоторые предметы могут восприниматься как магические. Эта способность, которую Желл называет "волшебством технологии" (Gell, 1992) подразумевает, что, производя колдовской эффект на зрителей, художественно выполненные предметы сами воспринимаются как нечто заколдованное.

Согласно Желлу, антропология искусства должна изучать социальные взаимоотношения, а не культуру, частью которой является эстетика. По его мнению, "в мире господствует именно эгоистическая конкурентная борьба". Эта точка зрения распространяется и на его понимание искусства, которое представляется Желлу прежде всего "системой действий, направленных на изменение мира, а не на кодировку символической информации о нем." (Gell, 1998 : 6). Эстетика не бескорыстна, ибо искусство всегда служит выражению соперничества и стратегий престижа. Искусство есть инструмент, который люди могут использовать для оказания воздействия на мысли и поведение других.

Подход Альфреда Джелла стал важным шагом в развитии антропологии искусства. Однако, сконцентрировавшись на социальной эффективности образов, Джелл не принял во внимание многозначность искусства в жизни того или иного общества. В частности, он исключил из своего поля зрения такие важные аспекты, как, например, семиотический подход, проблемы коммерческой реализации и восприятия публикой незападного искусства (Layton 2005).

Кроме того, сугубо инструментальное понимание искусства помешало Альфреду Джеллу предположить, что красота может быть эффективной и представлять силу сама по себе. Рассматривая понятие красоты как этноцентристское, Альфред Джелл недооценил ее фундаментальное значение в эстетике Океании. Тем не менее, возвращаясь к примеру с носовыми украшениями пирог, все этнографы, изучавшие или изучающие Тробрианские острова⁷, сходятся во мнении о том, что красота является важнейшей ценностью в этом регионе. Воспринимаемая как непреодолимая сила обольщения и своего рода выражение соотношения сил, красота играет огромную роль в процессах межостровного обмена, смыслом которого часто является встреча сексуальных партнеров. В противовес утверждениям Джелла, красота имеет фундаментальное значение не только в культуре тробрианцев, но и в других культурах Океании.

Прекрасное как проявление

У многих народов Океании слово, означающее "прекрасное", может употребляться также в смысле "хороший", "правильный", "действенный", "соответствующий". В меланезийских культурах существует представление о непрерывной связи между внешним видом человека и его внутренними личными качествами. Увидеть человека – уже значит узнать его.

Эстетические, этические и онтологические параметры не могут рассматриваться по отдельности, в некотором смысле они составляют части единого когнитивного опыта. В идеале человек есть то, что он позволяет другим в нем увидеть. Красота никогда не обманывает. Не существует никакого противоречия между осязаемой и неосязаемой реальностями. Красота и действенность абсолютно взаимосвязаны.

⁷ См., например: Malinowski, 1922; Uberoi, 1962; Weiner, 1976; Munn, 1986; Scoditti, 1989; Campbell, 2002.

Красота и действенность связаны не только в ритуальной сфере, но и в других – таких, например, как садоводство или восприятие физического тела. Красота ярких декоративных растений влияет на плодородность почвы и одновременно свидетельствует о ее плодородности: сад считается красивым постольку, поскольку он плодороден, и наоборот. Таким же образом о жизненной силе человека судят по коже, которая расценивается как "зеркало естества человека" (Lipuma 1988 : 76). Внутреннее "я" проецируется на поверхность тела и (в полном соответствии означающего с означаемым, внешнего с внутренним) превращает внешность в проявление сути. Общество судит о моральных качествах и внутренней жизни каждого из своих членов на основе чувственного восприятия их внешнего облика. Физическая красота человека выявляет и усиливает его жизнеспособность или его личные качества. То, что приятно чувствам (глазу, но также и слуху или обонянию, например, пение или запах), действует на тело, способствуя росту и укреплению здоровья. Считается, что приукрашивание своей внешности оказывает регенерирующие действие, однако способность сделать тело красивым является сама по себе проявлением здоровья и хорошей моральной "формы". Эстетика и этика неотделимы друг от друга. И наоборот, все, что ослабляет человека, как то: болезнь, неудача или нарушение запретов, обезображивает его, и любые украшения здесь бессильны.

Украшения, которые используются в наши дни на Западе, имеют своей целью приукрасить, прежде всего, телесную оболочку. Призванные скрыть физические недостатки или подчеркнуть определенные черты, украшения, по аналогии с макияжем, используются для улучшения внешнего вида человека, который, как минимум, должен выглядеть с украшениями лучше, чем без них.

По мнению Мэрилин Стратерн (Strathern, 1979 : 243), это соображение заставляет иногда думать, что истинное представление о человеке дают скорее его скрываемые или скрашиваемые недостатки, чем то, что он демонстрирует. Получается, что в западном обществе, если выразаться схематично, украшение соотносится с отсутствием украшения так же, как искусственность или ложь соотносятся с естественностью или правдой.

В Меланезии, напротив, ценность украшений не столь существенна, ибо зависит скорее не от их собственных качеств, а от качеств того, кто себя ими украшает. Она служит подтверждением способности человека становиться красивым, способности, возникающей только благодаря его душевным качествам и его гармоничным отно-

шениям с видимым миром живых и невидимым миром предков. В меланезийском понимании красота не есть автономное свойство, которым предметы наделяются в момент их создания. Она обнаруживает себя прежде всего в процессе "проявления" (O'Hanlon 1992 : 606). Красота украшений и украшенных тел есть не только то, что видимо, но и то, *что позволяет увидеть*⁸. Это означает, что декоративная функция украшений не возникает сама собой, их эстетический эффект является также знаком. Красота украшений воинов вахги из Новой Гвинеи призвана производить впечатление на врагов, а значит, является психологическим оружием. Однако говорят, что эти украшения не обладают яркостью и не красивы, если моральное состояние несущих их на себе воинов оставляет желать лучшего (например, в случае нарушения ими запретов). Яркость, напротив, является подтверждением здорового морального настроя. *"Яркость расценивается как внешнее свидетельство внутреннего морального состояния исполнителя"*. (O'Hanlon 1989) Неспособность человека сделать себя красивым выдает его моральное несовершенство. Подобное видение объясняет, что красота представляется хорошим предзнаменованием, тогда как ее отсутствие расценивается как предзнаменование дурное. Воины вахги отказываются идти в бой, опасаясь поражения, в том случае, если их внешнему виду не хватает яркости. (O'Hanlon 1989 : 109) Отметим, что речь здесь не идет об особой традиции, присущей исключительно меланезийцам; подобное наблюдается также в других культурах мира. Можно было бы, например, применить к большинству меланезийских культур выражение антрополога Энтони Шелтона относительно мексиканских индейцев хуичол, для которых *"красота является формой проявления, объясняющей подразумеваемое и раскрывающей скрытое"* (O'Hanlon 1992 : 236). То же можно сказать об африканском племени динка на юге Судана: *"ожидается, что то, что хорошо с моральной точки зрения, раскроет ценные эстетические качества, а то, что раскрывает ценные эстетические качества, предполагается хорошим в моральном плане"* (O'Hanlon 1992 : 599).

Воспринимаемая как "проявитель" (в фотографическом смысле этого слова), красота, как мы видим, вызывает искомый эффект: она

8 Я перефразирую здесь следующее выражение Луи Марена: "Свет [...] не есть то, что было увидено или то, что видимо, а то, что позволяет увидеть." MARIN Louis, 1993. *Des pouvoirs de l'image : gloses*. Paris, Editions du Seuil, 204.

трансформирует и в то же время свидетельствует о трансформации. Но она позволяет также, копируя внешние признаки, уловить суть. Пол Силлитои, изучавший украшения уола (Новая Гвинея), пишет, что узорные изображения на них не просто заимствуют яркие краски многоцветного оперения райских птиц. Люди стремятся прежде всего к имитации приписываемого этим птицам поведения, вызывающего у уола восхищение. Копируя внешность птиц, уола надеются обрести присущие им качества, т. е. внутренне соответствовать своему внешнему облику. Достигнутое ими совершенство находит свое лучшее подтверждение в том, что, по мнению уола, эти птицы, в свою очередь, склонны восхищаться людьми... и имитировать их перьевые украшения!

Эстетика и сакральность

Во многих культурах Океании человеческая деятельность неотделима взаимоотношений с предками или с духами мертвых, так как считается, что именно от них, в конечном счете, зависит исполнение задуманного людьми. Личный успех или неудачи приобретают смысл космологического одобрения или порицания. В Меланезии созерцание прекрасного позволяет осмыслить трансцендентное. Красочный спектакль является своего рода епифанией, "про-явлением" сакрального. С этой точки зрения можно считать, как пишет этнолог Жан Молино относительно одного из обществ Новой Гвинеи, что "искусство не отображает концепцию мира, но содействует ее созданию при помощи особых средств" (Molino 1984).

Связь между эмоциональным эффектом, производимым красочным спектаклем, и восприятием сверхъестественной силы не является исключительно меланезийской культурной особенностью. По работам, посвященным истории искусства (Marin 1993, Schmitt 2002), нам известно, что в западной культуре яркость красок напоминала о присутствии божественного начала в религиозной эстетике Средних веков. Так, например, пишет Луи Марен: "...драгоценные материалы (золото или алмазы), которыми украшены церковное облачение или утварь, позволяют увидеть, как свет перевоплощается в материю." (с. 218) Блеск украшений действует как "означающее" божественного (с. 224), как превращение "сил предвечного света." (с. 226). Можно выдвинуть гипотезу о том, что в большинстве культур мира красота созданных произведений, достигшая совершенства, какими

бы ни были его критерии, воспринимается как проявление трансцендентного начала.

Эффект присутствия, создаваемый ритуальным предметом, неразрывно связан с воздействием на чувства. Тем не менее, эффект этот не гарантирован, так как его возникновение непредсказуемо. Вновь и вновь человек стремится создать этот эффект, вызвать его в ходе церемониальных представлений, которые, как в Океании, так и в других уголках света, позволяют в состоянии эстетического волнения соприкоснуться с сакральным.

Библиография

- BRETON André, 1953. *La Clé des champs*, Paris, Editions du Sagittaire.
- CAMPBELL Shirley, 2002. *The Art of Kula*, Oxford, Berg.
- DARK Philip, 1983. "Among the Kilenge "Art is something which is well done"", in Sidney M. Mead & Bernie Kernot eds., *Art and Artists of Oceania*, The Dunmore Press. P. 25-44.
- DERLON Brigitte, 2007. "Des "fétiches à clous" au Grand Verre de Duchamp. Une nouvelle théorie anthropologique de l'art ", *Le Débat* n° 147. P. 124-135.
- FORGE Anthony, 1979. "The problem of meaning in art", in S. M. Mead (ed) *Exploring the visual art of Oceania*, Honolulu, University of Hawaii Press. P. 278-292.
- GELL Alfred, 1992. "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology" in *Anthropology, Art, and Aesthetics*, edited by Jeremy Coote and Anthony Shelton. Oxford, Clarendon Press. P. 40-63.
- GELL Alfred, 1998. *Art and agency. An anthropological theory*, Oxford Clarendon Press.
- HARRISON Simon, 1993. *The Mask of war. Violence, ritual and the self in Melanesia*, Manchester and New York, Manchester University Press.
- LAYTON Robert H., 2005. "Structure and Agency in Art", in M. Coquet, B. Derlon et M. Jeudy-Ballini eds, *Les Cultures à l'œuvre. Rencontres en art*. Biro éditeur et Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris. P. 29-46.
- LIPUMA Edward, 1988. *The gift of kinship; Structure and practice in Maring social organization*. Cambridge, Cambridge University Press 1988.

- MALINOWSKI Bronislaw, 1922. *The Argonauts of the Western Pacific. An account of native enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea*, London, Routledge and Kegan Paul.
- MARIN Louis, 1993. *Des pouvoirs de l'image : gloses*. Paris, Editions du Seuil.
- MASCHIO Thomas, 1994. *To Remember the Faces of the Dead. The Plenitude of Memory in Southwestern New Britain*. Madison and London, The University of Wisconsin Press.
- MORPHY Howard, 1989. "From Dull to Brilliant: The Aesthetics of Spiritual Power amongst the Yolngu", *Man* 24. P. 21-40.
- MOLINO Jean, 1984. "Vers une nouvelle anthropologie de l'art et de la musique. A propos d'un ouvrage de Steven Feld: *Sound and Sentiment*", *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes* n° 5. P. 269-313.
- MORPHY Howard, 1989. "From Dull to Brilliant : The Aesthetics of Spiritual Power among the Yolngu". *Man* (n.s.) 24. P. 31-40.
- MUNN Nancy, 1986. *The Fame of Gawa. A Symbolic Study of Value Transformation in a Massim (Papua New Guinea) Society*, Durham, Duke University Press, London (The Lewis Henry Morgan Lecture Series).
- O'HANLON Michael, 1989. *Reading the Skin: Adornment, Display and Society among the Waghi*. London, British Museum Publications 1989.
- O'HANLON Michael, 1992. "Unstable Images and Second Skins : Artefacts, Exegesis and Assessments in the New Guinea Highlands", *Man* (N. S.) 27, : 587-608.
- READ Kenneth E., 1955. "Morality and the Concept of the Person among the Gahuku-Gama", *Oceania* 25 (4). P. 233-282.
- ROSCOE Paul, 1995. "Of power and menace: Sepik art as an affecting presence", *The Journal of the Royal Anthropological Institute Incorporating Man* 1 (1). P. 469-493.
- SCHIEFFELIN Edward L., 1977. *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*, St Lucia, University of Queensland Press.
- SCHMITT Jean-Claude, 2002. *Le corps des images. Essai sur la culture visuelle au Moyen-Age*. Paris, Gallimard NRF.
- SCODITTI Giancarlo, 1989, *Kitawa: A Linguistic and Aesthetic Analysis of Visual Art in Melanesia*, Berlin, Mouton de Gruyter, New York (Approaches to Semiotics, 83).

- SILLITOE Paul. " From head-dresses to head-messages : the art of self-decoration in the Highlands of PNG ", *Man* (New Series), 23, 1988 : 298-318.
- SHELTON Anthony, 1992. "Predicates of Aesthetic Judgement: Ontology and Value in Huichol Material Representations", in *Anthropology, Art, and Aesthetics*, edited by Jeremy Coote and Anthony Shelton. Clarendon Press, Oxford 1992 : 209-243.
- STRATHERN Andrew and Marylin, 1971. *Self-decoration in Mount Hagen*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.
- STRATHERN Marylin, 1979. "The Self in Self-Decoration", *Oceania* 49 (4). P. 241-257.
- THOMAS Nicholas, 1995. *Oceanic Art*. London, Thames and Hudson Ltd.
- UBEROI Singh J. P., 1962. *Politics of the Kula Ring: An Analysis of the Findings of Bronislaw Malinowski*, Manchester, Manchester University Press.
- WEINER Annette, 1976. *Women of Value, Men of Renown. New Perspectives in Trobriand Exchange*, Austin and London.