

© А. Л. Елфимов

**ВАЛЬТЕР ШПИС И МЕТАМОРФОЗЫ  
БАЛИЙСКОЙ ЭТНОГРАФИИ**

В том же 1895 г., когда родились Михаил Бахтин и Владимир Пропп – мастера "культурного" и "межкультурного" дискурса, – в семье немецкого дипломата в Москве родился Вальтер Шпис – другой "культурный полиглот", известный исследователям этнографии и культуры Бали, да и вообще многим на самом Бали, так же хорошо, как Бахтин и Пропп известны фольклористам и культуроведам. Творческая уникальность Вальтера Шписа наиболее ярко проявилась в его таланте художника, однако, судя по воспоминаниям современников, вся его жизнь была "полифоничной" и "разноязычной", как мир Рабле или Достоевского под микроскопом Бахтина. В чем было его настоящее призвание – остается загадкой.

Вальтер Шпис пробовал себя в разных сферах и практически во всех умел нащупать ту струнку, которая дает человеку шанс реализоваться. Он оставил по себе память как живописец и музыкант, как хореограф и дизайнер, как ботаник и натуралист, как человек, прекрасно разбирающийся в кинематографии и музейном деле. Он знал более десятка языков, включая немецкий и русский, английский и французский, яванский и балийский. Но, возможно, наиболее удивительным его качеством было то, что переход через все эти языковые, культурные и профессиональные границы не то чтобы давался ему без труда, но, скорее, составлял некий "этнос" его существования. Ему позавидовали бы многие этнографы, и, если воспользоваться лаконичным замечанием американского антрополога Джеймса Буна, "в истории пересечения культурных границ соперников Шпису можно найти немного" (Boon 1986: 230).

Может быть, корни этой внутренней открытости к гетероглоссии мира в чем-то сходны в случае Шписа и Бахтина. И тот и другой провели детство и юность в разнокультурных контекстах, которыми была богата Российская империя начала XX в. И тот и другой прошли через ссылку, принесшую разочарование в метрополии и знакомство с российским "Востоком", – инициацию, увы, оказавшуюся значимой в жизни стольких отечественных ученых, писателей, художников. И тот и другой по-своему оставались утонченными европейскими романтиками, с блеском оперировавшими теми дискурсивными инструментами, которые предлагала творческому человеку современная европейская мысль и культура. Иным словом, оба находились на острие времени, но вместе с тем в жизни обоих просматривался опыт того, что в зарубежной культурной антропологии часто обозначают термином *displacement*, – характерный для эпохи модернизма опыт, указывающий на чувство постоянного смещения со "своего" места, которое на самом деле нередко (или всегда?) остается виртуальным и которого в действительности как такового может и не быть<sup>1</sup>.

Вальтер Шпис родился уже изначально не на "своем" месте – семья Шписов, в которой были известные предприниматели, государственные служащие и люди искусства, в последнюю четверть XIX в. "квартировалась" в Москве. Впрочем, что было бы для него "своим" местом, трудно сказать. По материнской линии у него были и шотландские предки, а бабушка в начале 1870-х годов переехала в Петербург из Неаполя. "Домой", в Германию, Вальтер впервые попал лишь в поздние школьные годы, в 15 лет, когда родители послали его на обучение в дрезденскую школу. Детство же и "социализация", как сказали бы этнографы, прошли в причудливой атмосфере, состоящей из

---

Алексей Леонидович Елфимов – кандидат исторических наук, научный сотрудник Института этнологии и антропологии РАН; внештатный научный сотрудник кафедры антропологии Университета Райса (США).

синкретичного мира его "смещенной" немецкой семьи, шумного мира высших кругов московского общества и уютного мира подмосковной усадьбы Неклюдово, в которой проводилось все теплое время года. Маленький очаг очаровательной подмосковной природы был для Вальтера тем микрокосмом, в котором все говорило на понятном языке – наверное, понятном одному ему языку. Растения, насекомые и животные занимали его детское воображение. Пытаясь воспроизвести, отразить этот мир, он рано научился рисовать. Понимание мира и социальной гармонии как цельного естественного микрокосма и умение тонко осмыслить этот микрокосм с помощью графических средств остались с Вальтером Шписом до конца его недолгой жизни. В последние ее годы, в конце 1930-х, он вспоминал: «Я рос в "грандиозной" атмосфере богатой доменной России. Как мальчик, все, чем я интересовался, это были животные, как говорит моя мать, и рисовал я только животных... Коллекционировались все существа, большие и маленькие: бабочки, жуки, стрекозы – все веранды нашего большого деревенского дома были заполнены аквариумами и террариумами. Эта любовь к природе и страстный интерес к естественным наукам сопровождали меня всю мою жизнь, и, наверное, действительно, я должен был стать ботаником или зоологом» (*Rhodus, Darling* 1980: 9).

Последние годы жизни Шпис и на самом деле провел в занятиях ботаника и энтомолога, успев создать описания и зарисовки редких образцов балийской флоры и фауны, которые сегодня хранятся в Музее естественной истории Лейденского университета. Эти же годы означались и созданием наиболее глубокомысленных философских живописных полотен Шписа, проникнутых осмыслением места человека в природе и места природы в социальном космосе человека.

Но от бабочек Неклюдово до этого философского осмысления был долгий путь – путь, чрезвычайно насыщенный событиями, многие из которых оставили свой след не только на истории развития художественного творчества первой половины XX в., но и на истории изучения балийской этнографии. Событий, представляющих интерес для историка, искусствоведа и этнографа, в жизни Шписа было столько, что ни в какую статью, если еще раз прибегнуть к образному выражению Буна, их нельзя было бы уместить, даже если начать перечислять их в формате "телеграммы". Эти события ожидают своего историографа, и данный очерк не претендует ни на что, кроме самого общего ознакомления читателя с контекстом деятельности любопытнейшего человека, который в отечественной гуманитарной науке пока что оставался обойден вниманием.

Взросление Шписа, несмотря на то, что в воспоминаниях он делает ударение на детский опыт его внутреннего мира в Неклюдово, имело и другую сторону – оно проходило в обстановке, которая вплотную соприкасалась с жизнью творческой элиты России начала XX в. Семья Шписов была вхожа в круги деятелей искусства, и, по-видимому, современная музыкальная жизнь была среди предметов особого интереса в семье (что, наверное, было не удивительно для поколения, выросшего в культуре Германии второй половины XIX в.). Младший брат Вальтера – Лео – впоследствии стал известным музыкантом и композитором, и музыковедам хорошо известны его произведения (в частности, такие любопытные, как кантата "Турксиб" по произведениям Маяковского). Оба брата знали Рахманинова и Скрябина, на чьих выступлениях они неоднократно присутствовали, причем экспрессионистическая музыка Скрябина особенно увлекала как Вальтера, так и Лео. В духе Скрябина они писали свои первые музыкальные композиции. Возможно, уже с этого опыта первого самовыражения в музыке и с опыта знакомства с передовой современной живописью в коллекциях Ивана Морозова и Сергея Щукина экспрессионизм как метод мышления начал складываться в мировоззрении Вальтера. "Музыкальность" была важной характеристикой в эстетике многих художников-экспрессионистов от Шагала до Кандинского, и в творчестве Вальтера Шписа музыкальное и графическое точно таким же образом будут идти ру-

ка об руку. Ганс Родиус, исследователь творчества Шписа, утверждает, что музыкальные элементы можно найти практически во всех его картинах. На важность музыкального образа мышления в жизни и деятельности Шписа вообще (т.е. не обязательно применительно к живописи) указывали и другие исследователи (*Rhodus, Darling* 1980: 49; ср.: *Boon* 1986, *Resink* 1984).

Впрочем, возможно, что интерес к экспрессионистскому способу самовыражения пробудился у Вальтера после поездки в Дрезден, ибо в Германии находился духовный центр экспрессионистского искусства, и как раз в Дрездене лишь за несколько лет до приезда Шписа была создана знаменитая художественная группа "Мост". По-видимому, из дрезденской поездки Шпис привез в Москву еще одно увлечение – увлечение танцем. Следует упомянуть, что эстетика танца была важна в экспрессионистском искусстве начала XX в., пожалуй, еще больше, чем эстетика музыки. Танец как выражение динамики, ритмики и движения представал просто олицетворением "экспрессивного", и тема танца органично вписывалась в общую музыкально-художественную культуру времени – стоит вспомнить лишь "Половецкие пляски", "Весну священную" и другие дягилевские балеты, шумевшие по Европе в те самые годы, когда Шпис открывал для себя мир современного европейского искусства. В Москве, после поездки в Дрезден, Вальтер увлек танцевальными занятиями свою младшую сестру Дейзи, впоследствии ставшую балериной и хореографом.

В 1914 г. произошло то, что, скорее всего, породило первый душевный "разлад" в отношении Шписа к светской культуре метрополии. Началась Первая мировая война, и отца Шписа как немецкого подданного интернировали. Хотя его жена, мать Вальтера, обустроила в Неклюдово пункт врачебной помощи для раненых русских солдат и Вальтер всячески помогал ей в благотворительной деятельности, в 1915 г., как только ему исполнилось 20 лет, его задержали как немецкого подданного призывного возраста и интернировали вслед за отцом. Как ни иронично, но нюансы опыта именно этих насыщенных юношеских лет в России можно будет увидеть отраженными в нюансах последних лет его жизни на Бали. "Танец и драма на Бали" – фундаментальный труд, оказавший влияние не на одно поколение этнографов и фольклористов, изучавших культуру балийцев – явится отзвуком экспрессионистского "видения культуры", впитанного им в атмосфере начала века; а немецкое подданство – те "корни", которых он не знал, и то "свое место", с которого был изначально смещен – сыграет роковую роль в завершении его жизненного пути.

Лагерь для интернированных, в который попал Шпис, располагался в Стерлитамаке. Столкновение с Предуральем, пестрой культурой башкир и татар, столь отличной от московского общества, оказалось неожиданным открытием для Шписа. Возможно, он был внутренне подготовлен к восприятию этой культуры через свое художественное образование, если учесть, какую роль фольклорные и этнические мотивы играли в изобразительном искусстве русского авангарда начала XX в. Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Николай Рерих, Василий Кандинский, Сергей Судейкин – в произведениях всех из них наблюдалась обостренная "этнографическая чувствительность", если воспользоваться русскоязычной адаптацией крылатого выражения известного американского историографа Джорджа Стокинга. (Многие из художников-авангардистов на самом деле читали этнографические и археологические труды – так, шеститомник И.И. Толстого и Н.П. Кондакова "Русские древности в памятниках искусства" стоял на рабочей полке Ларионова; а Гончарова, изучавшая скифские древности и ранние формы религии, высказывала мысль, весьма характерную для художественного поиска того времени, когда говорила: "Запад мне показал одно: все, что у него есть – с Востока"<sup>2</sup>.)

"Восток" заинтересовал Шписа. Вместо того, чтобы, выражаясь современным языком, "кучковаться" с другими интернированными, Вальтер предпочитал проводить время в общении с местным населением и в конце концов поселился в татарской се-

мье. Так начался его первый длительный "полевой" сезон, который, вполне в духе кано́на классического "включенного наблюдения", он провел в сообществе "Других", помогая им в их ежедневных рабочих обязанностях, пытаясь понять их уклад, изучая местные языки, записывая фольклор, делая зарисовки местного быта и социальных типажей. Он с увлечением изучал и записывал башкирские, татарские и киргизские народные мелодии и импровизировал на местных инструментах. Опыт соприкосновения с иной культурой, приобретенный им в ссылке, отразится на его первых пробах "профессионального" творчества уже через несколько лет, но, к сожалению, судьба материалов, собранных им в стерлитамакский период его жизни, неизвестна.

Покинуть поселение интернированных Шпису удалось лишь тогда, когда в "центре" начались революционные волнения и система контроля начала давать сбои. Семья Шписа смогла уехать в Германию, и вскоре, после кратковременной задержки в Москве, к ней присоединился и Вальтер, наконец сумевший бежать через линию восточного немецкого фронта. Больше Вальтер Шпис в России никогда не был.

Второй приезд "домой", однако, оказался возвращением не вполне на "свое" место. Несмотря на первоначальное воодушевление, испытанное Шписом по приезде в Германию, поликультурный багаж, уже заложенный в его идентичности, скоро дал себя знать. Художественные круги Дрездена вскоре покажутся Шпису несколько "рафинированными", и через несколько лет он решит покинуть Дрезден. Впрочем, недолгие дрезденские годы окажутся критически важными в деле профессионального становления Шписа как художника. Творческое окружение поможет ему обрести и отточить свой стиль. А творческое окружение Дрездена тех лет все еще блистало талантами – в знаменитом дрезденском предместье Хеллерау работали скульпторы Александр Архипенко и Гела Форстер, художники Оскар Кокошка и Отто Дикс, композитор Ганс фон дер Венсе, работавший над музыкальной обработкой древних "Песен Эдды", и хореограф Эмиль Жак-Далькроз, школа которого оказала такое большое влияние на Айседору Дункан. Графика, музыка, мифология и ритмика (все те составляющие байлийского ритуального действия, которые через десятилетие Шпис будет помогать постигать этнографам) окончательно закрепились как основополагающие аспекты эстетического анализа культуры в мировоззрении Шписа, возможно, именно в дрезденский период его жизни<sup>3</sup>.

Но, как уже было сказано, практически с начала пребывания в Дрездене Шпис почувствовал себя стесненным в рамках "канонических" жанров, которым следовали многие из его творчески настроенных современников-европейцев. Гела Форстер вспоминала о том, как, музицируя в кругу художников и музыкантов, Шпис спрашивал слушателей, что за импровизацию он только что сыграл. Когда те говорили: "Это Скрябин?", он отвечал: "Ну что за ерунда – это же киргизская мелодия!". В отношении живописи ему так же не хватало свободы выражения того богатого фольклорного, "этнографического" пласта, который уже содержался в его жизненном опыте и который в художественной практике ему не позволяли воплотить методы, диктуемые "школой". В 1919 г. в письме к отцу он сетовал на то, что "с раннего детства его передозировали теорией" и что чрезмерно заостренный акцент на технике и методе ведет к потере воображения (*Rhodus, Darling* 1980: 13)<sup>4</sup>.

Художественный "мейнстрим" перестал активно интересовать Шписа – его стали привлекать и вдохновлять Анри Руссо, Оскар Кокошка, Марк Шагал и Пауль Клее – более "мультикультурно свободные", более открытые к правде "голового" внутреннего чувства человека, оставленного один на один с природой. Произведения Руссо поразили Шписа еще в России, а о Шагале и Клее он теперь писал: "Какая у них обоих чистота и наивность чувства!". Кокошка, австрийский творческий "диссидент", с которым Шпис сталкивался в Хеллерау, оказал на него не меньшее впечатление – "психологический примитивизм" Кокошки, казалось, обнажал одновременно и фантазии, и реалии современного человека. Как подмечал Карл Шорске, прекрасный исследователь

немецкоязычной культуры и мысли рубежа XIX–XX вв., творчество Кокошки вообще было выражением "тенденции, связываемой с упадком идеализации гордого, пробивающего себе дорогу человека и возвышением интереса к доиндустриальным социальным моделям" (Schorske 1981: 325). Эта тенденция означала, что "век девятнадцатый", когда интерес к социальному прогрессу доминировал над интересом к социальному порядку, наконец морально сдался, и первым звонком к этой сдаче, как замечает Шорске, были настроения, отразившиеся уже в крылатом высказывании Гуго фон Гофманшталя: "Трудно разобраться с существующим социальным порядком, но еще труднее представить себе порядок, который не существует" (Ibid.: 279).

Если поставить эти наблюдения Шорске в плоскость, знакомую историкам этнографии и антропологии, то можно заметить, что в сентенции Гофманшталя отразилась, по сути, центральная нить, проходящая через развитие западной антропологии в первой половине XX в. Как британскую социальную антропологию, так и американскую культурную антропологию с ее характерными германскими корнями в этот период двигало стремление найти и осмыслить иной социальный порядок, чтобы разобраться со своим, и убеждение, что нет такого места, где бы социальный порядок не существовал. В антропологию пришло, как замечал Малиновский, "фундаментальное осознание той истины, что в мире диких людей господствуют не настроения, страсти и случай, но традиция и порядок" (Малиновский 2004 [1926]: 248).

Первые полотна Шписа, выставленные в 1919 г. на профессиональной художественной выставке, несли на себе характерный отпечаток этой же тенденции. Они были слишком "вольны" с точки зрения экспрессионистского канона, устоявшегося в предпочтениях критики, и первая реакция на них была весьма сдержанной. "Большинство [критиков], – писал о выставке Ганс фон дер Венсе, – молчало. Эти картины, еще более смелые, чем картины Кандинского, и в самом деле нанесли удар снобам" (Rhodius, Darling 1980: 13). Полотна дрезденского и пост-дрезденского периода творчества Шписа в Германии в начале 1920-х годов, к сожалению, плохо известны в России, но были бы очень интересны российскому зрителю – в них доминирует российская "этнографическая" тематика и присутствует удивительная искрящаяся фантазия, вызывающая в памяти мультикультурные образы Шагала. В таких картинах, как "Карусель" или "Катание на коньках", мгновенно ощущаются эти "шагаловские" нотки, так же как и карнаваллистические культурные интерпретации Бахтина.

Шпис покинул Дрезден уже в 1920 г., приняв предложение сотрудничества с Фридрихом Мурнау, режиссером театра и кино, прославившимся в 1920-е годы рядом фильмов, таких как "Носферату", "Фантом" и "Человек и ливрея". Шпис работал над сценическим дизайном пьес Гамсуна для театра и за два с небольшим года сотрудничества с Мурнау обогатил себя знанием фотографических и кинематографических методов работы, которые опять же впоследствии он блестяще использовал на Бали. В Берлине, однако, где располагалась студия Мурнау, Шпис чувствовал себя неуютно. Столичное общество было ему в тягость – возможно, пробудились чувства неприязни к высшему свету "метрополии", некогда впитанные им в Москве; возможно, имел место некий разлад в личных отношениях – как бы то ни было, он снова почувствовал себя "смещенным с места". В 1922 г. знакомство с дирижером И. Схондербеком, основателем Нидерландской хоровой капеллы им. И.С. Баха, привело Шписа в Голландию, где в последний год жизни в Европе он успел дополнить свой и без того широкий интеллектуальный кругозор знанием нюансов творчества Баха, произведения которого в исполнении Схондербека (в частности, "Страсти по Матфею"), по-видимому, произвели на Шписа огромное впечатление. (В формате яванского гамелана несколькими годами позже Шпис уловит неожиданные параллели и соответствия формату баховской оратории, так же способной погружать слушателя в особый микрокосм; а хроматические элементы, характерные для музыкального творчества Баха и Дебюсси, в мышлении Шписа будут перекликаться с особенностями музыкального строя яванской музы-



В. Шпис. Карусель (масло, 1922; Städtisches Museum, Dresden).

ки и, если последовать за размышлениями Джеймса Буна, с особенностями балийской и индонезийской культуры вообще. Но об этом – несколько позже.)

Именно в Голландии – в Колониальном институте, позже преобразованном в Королевский музей тропиков – произошло первое столкновение Вальтера Шписа с культурой отдаленной нидерландской Вест-Индии. Может быть, Вальтера очаровала магия чего-то давно знакомого по его "восточной" ссылке, а может быть, его поманила новизна неизвестного – как бы то ни было, среди этнографических коллекций института он стал проводить долгие часы и дни. То, что внутренне движет человеком, конечно, всегда остается тайной, но во всяком случае ясно одно – к *этнографическому* восприятию мира Шпис был давно готов. События развивались быстро. В конце лета 1923 г. на корабле "Гамбург" он отплыл на Яву. Вернуться в Европу ему уже не было суждено.

\* \* \*

Индонезия, до начала 1920-х годов являвшаяся объектом преимущественно голландской этнологии и малоизвестная (во всяком случае, малоисследованная) на тот момент времени в большинстве других антропологических традиций, уже давно не была "изолированной" культурой. Индонезия представляла собой пестрое поликультурное общество, которое, как любил говорить Клиффорд Гирц, было цивилизованным гораздо дольше Европы, – общество, в котором "культурные потоки, в течение трех тысячелетий вливавшиеся один за другим в архипелаг – из Индии, Китая, Ближнего Востока, Европы, – где-нибудь да обретали свое современное выражение" (Geertz 1980: 3). Прибыв в Бандунг в октябре 1923 г., Шпис устроился подрабатывать музыкантом, озвучивавшим немые фильмы в китайском кинотеатре, и репетитором, дававшим уроки фортепиано европейским и русским эмигрантам. Многоязычность и многокультурность нового окружения были ему по душе. Местное население очаровало

его. "Сунды и яванцы так невероятно красивы, – писал он, – так изящно сложены, так смуглы и аристократичны, что всем, не похожим на них, впору бы склонить голову от стыда" (*Rhodium, Darling* 1980: 19).

Слух о талантливом музыканте скоро прокатился по яванским аристократическим кругам. Голландская певица Мария Зитцер-Руссер, оставшаяся под большим впечатлением от импровизаций Шписа на тему народных песен и мелодий, записанных им в России, способствовала его переезду в Джокьякарту, где располагались дворец султана и офис голландской колониальной администрации. Вскоре Шпис был вхож в оба места, и в 1924 г. принц Джоджодипуро предложил ему занять должность капельмейстера при оркестре султанского дворца. Началась блистательная "индонезийская" творческая карьера Вальтера Шписа.

Хотя Шпис всегда считал живопись своим основным занятием, его пребывание на Яве (где он провел около 5 лет) прошло прежде всего под знаком его музыкального таланта, который позволил ему погрузиться в детальное изучение традиционной яванской музыкальной культуры и в конце концов сыграл любопытную роль в определенной трансформации как самой этой культуры, так и ее восприятия европейцами. "А музыка здесь! – писал Шпис в письме матери. – Боже мой, это что-то чудесное! Инструменты, которых никогда не знал, мелодии, которых никогда не слышал..." (*Collison* 2005). Родис сообщает, что гамелан поверг Шписа в такой же душевный восторг, как прежде оратории Баха, и что через несколько лет изучения и практики Вальтер мог играть уже буквально на всех инструментах гамелана (*Rhodium, Darling* 1980: 21, 27). Возможности фортепиано, по сравнению с возможностями гамелана, теперь казались ему неадекватными, и в яванском музыкальном строе он находил ту культурную экспрессию, которая оказывалась практически за пределами потенциала современной европейской музыкальной темперации. Предпринимая опыты переложения музыкального языка гамелана на язык фортепиано и наоборот, Шпис создал разработанную систему записи музыки гамелана и к 1926 г. закончил две партитуры произведений яванской и балийской музыки, которые привлекли пристальное внимание Яапа Кунста (голландского этномузыколога, считающегося, собственно, одним из основателей европейской этномузыкологии и предложившего сам термин "этномузыкология").

В 1927 г. Шпис покинул Яву и переехал на Бали, оставив после себя яванцам искусство "смешанной" концертной игры на фортепиано в составе гамелана (которая стала пользоваться огромным успехом в творческих кругах Джокьякарты), а европейским этнографам-музыкологам – теоретический опыт анализа и транскрипции яванской музыки. Уже во второй половине 1920-х годов о Шписе много говорили как о "трансляторе" традиционной музыки Индонезии, немецкой компанией "Одеон граммофон" ему было поручено отобрать гамелан для производства европейской записи традиционного яванского оркестра, и, вероятно, его начинания получили бы еще большее развитие, если бы созданные им партитуры не были утеряны во время японского вторжения в Индонезию в 1940-х годах.

Первый же визит Шписа на Бали весной 1925 г. пробудил в нем, уже который раз в его жизни, чувство разочарования в светской культуре "высших" кругов – на этот раз светской культуре Явы (и, конечно, голландского колониального общества – европейский колониальный "свет", как некогда и для Гогена на Папезте, для Шписа был малопривлекателен). Простота и красочность Бали стали притягивать его воображение, и через два года он попросил отставки с поста капельмейстера дворцового оркестра – поста, который обеспечивал ему безбедное существование "при дворе" – и переехал из Джокьякарты в маленькое балийское поселение Убуд, впоследствии превратившееся в центр балийской (хотя, в общем, правильнее было бы сказать "международной") творческой богемы. Очень скоро Шпис почувствовал, что на Бали он нашел тот давно искомый "микрокосм", то самое "свое" место, которое постоянно убегало от него. Он

получил разрешение на постройку собственного дома в Убуде и решил, что останется здесь навсегда. Однако, по горькой иронии безжалостной эпохи модерна, и с этого "своего", счастливого места он в конце концов тоже окажется смещен.

Остров Бали в 1920-х годах, как, впрочем, и в сегодняшние дни, представлял собой особый культурный оазис в индонезийском архипелаге. Сегодня большинству из нас это известно через туристические агентства; в 1920-х это было известно не многим. Туристические агентства узнали об "особости" Бали из того интеллектуального дискурса, который был принесен на запад антропологами, художниками, фотографами, кинорежиссерами, хореографами и этномузыкологами, одним из ярчайших представителей которых (соединявшим в себе почти все эти профессиональные ипостаси) и был Вальтер Шпис. 1920—1930-е годы сыграли решающую роль в превращении Бали из скромного объекта антикварно-этнографического интереса в "культурную икону", репрезентированную по новым каноническим правилам и наделенную новой магической аурой. "Сегодня, – писал в середине 1930-х годов художник Мигель Коваррубас, – практически каждый слышал о Бали... Но еще шесть лет назад, когда я плыл... на далекий остров, никто, как кажется, даже и не знал об этом месте. Нам надо было найти его на карте – эту маленькую точку в рое островов к востоку от Явы" (*Covarrubias* 1937: XVII). И метаморфозы произошли не только в знании о балийской культуре, но, более того, и в самом стиле отношения к ней. Один из каверзных вопросов, время от времени волнующих антропологов, это как раз вопрос о том, в какой мере этот самый *стиль* отношения к объекту влияет на знание о нем. Ибо в истории антропологии XX в. многие пронизательные мыслители от Грегори Бейтсона до Клиффорда Гирца приходили к выводу, что этнография, как и любая другая *графия*, всегда оставалась эстетически нагруженным ремеслом – причем, возможно, в наибольшей мере тогда, когда старалась позиционировать себя как ремесло естественнонаучное и сугубо бесстрастное.

Бали начал приоткрываться для "взгляда с Запада" лишь в начале XX в. – гораздо позже, чем Ява, взятая голландцами под контроль уже в XVII в. С точки зрения голландских колониальных властей, Бали был всегда труден для управления: на Бали были иные религиозные нормы (остров оставался единственным оплотом индуизма в архипелаге) и иной традиционный уклад, на Бали практически не было плантаций, которыми стала пестреть колониальная Ява, а чрезвычайное упорство местной знати продолжало оставаться "раздражителем" для голландской администрации. Результатом была крайне осторожная колониальная политика, направленная на то, чтобы, по возможности, "не задевать" местные обычаи и стиль жизни. Бали был более "нетронутым", с точки зрения как ландшафта, так и традиций, по сравнению с Явой. Хотя, в действительности, вопрос о "нетронутости" традиций, конечно же, весьма проблематичен: европеизированная и исламизированная Ява была синкретична по-своему, а индуизированный Бали – по-своему.

Но, в любом случае, Бали представал "Другим" – как на взгляд из Европы, так и на взгляд с Явы. А Европа и Америка, погруженные в проблемы своих собственных 1920-х годов, как раз в это время усиленно искали "Другое", пытались найти в нем ответ на нравственные дилеммы, окружившие систему западных ценностей после Первой мировой войны. "К 1920-м годам, – анализировал данный период Стокинг, – многие интеллектуалы начали ставить под вопрос как эти ценности, так и идею цивилизации, в которой они были воплощены". Поиски альтернативного, пишет он, приняли совершенно разные формы – их выражением был и джаз, и нелегальные алкогольные клубы. Представители интеллигенции начали все чаще, подобно Наталье Гончаровой, обращаться на "Восток" в поисках истины. Антонен Арто, знаменитый французский актер и режиссер, которого очарует балийский театр, будет пытаться найти выход из "общего крушения жизни, лежащего в основе нынешнего падения нравов", в восточной эстетике, считая, что балийский театр сможет "заменить собою тот театр, каким



мы его знаем на Западе" (Арто 1993: 5, 73). Именно 1920-е годы "выплескивают" в поля новый тип антрополога (Маргарет Мид – на Самоа, Роберта Редфилда – в Мексику, Эдварда Эванс-Причарда – к Азанде) – антрополога, который, условно говоря, отправляется в чужую культуру, чтобы изучать проблемы своей. Вообще концепция "культуры" в американской антропологии, как замечает Стокинг, кристаллизуется в качестве основополагающей в эти же самые годы, что, возможно, совсем не случайно (Stocking 1992: 284–286).

На Бали, как и в другие части "незападной ойкумены", в 1920-е годы начали прибывать самые разные интеллектуалы и творчески настроенные люди. На рубеже 1920–1930-х годов, когда Вальтер Шпис уже обосновался в Убуде, его окружало целое сообщество "сбежавших с Запада" – здесь были канадский композитор и музыковед Колин Макфи и его жена Джейн Бело, американский антрополог и художник-любитель; актриса, танцовщица и хореограф Катарейн Мершон и голландский художник Рудольф Боннет; мексиканский художник Мигель Коваррубиас, работавший в Мексике и США и внесший вклад в изучение иконографии ольмекского искусства, и другие люди, включавшие фотографов, кинорежиссеров, искусствоведов. Шпис, как и ранее в Дрездене (и, возможно, еще ранее в России), находился снова в европейской по интеллектуальным интересам среде, причудливым образом трансплантированной в мифологические ландшафты Бали. Визуальное, музыкальное, ритмическое, экспрессивное – все здесь принимало новые экзистенциальные очертания, и Шпис, давно вынашивавший в себе идеи целостного, интегрального понимания культуры как сочетания всех этих аспектов, чувствовал себя окрыленным. Его энтузиазм и творческий подъем искали проявления во всем – он писал картины, ценность которых, в глазах европейских критиков, росла по часам; он делал фотографии, которыми голландский этнолог Рулоф Горис иллюстрировал свою монографию о Бали; он помогал американскому режиссеру-продюсеру Андре Рузвельту снимать фильм о балийцах (нашумевший в то время голливудский хит "Гуна-гуна") и продолжал свою работу этномузыколога.

Одним словом, деятельность Шписа начинала незаметно, но методично оказывать воздействие на формирование новой репрезентации образа Бали на Западе. Звукозапись, художественные искусства, этнология, Голливуд – во всех этих сферах появлялись "культурные образы", созданные непосредственно или косвенно с его помощью. Однако интересно то, что культурные метаморфозы имели место не только на Западе, но и на самом Бали. Активность, харизматичность Шписа и заразительный пример его творческих начинаний внесли существенный – ощущаемый на Бали до сих пор – вклад в трансформацию традиционной балийской живописи, а также оставили свой отпечаток на характере развития некоторых других традиций и даже на характере балийского "культурного самоощущения".

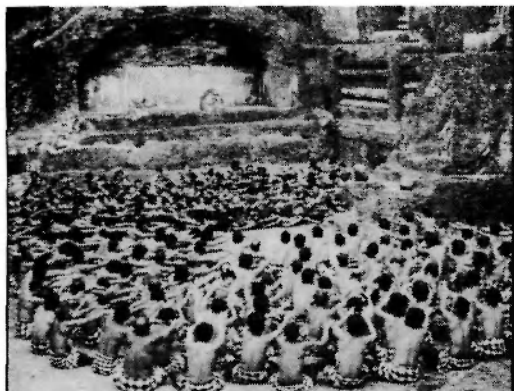
Традиционные изобразительные искусства существовали на Бали давно. Однако вплоть до 1920-х годов живопись на Бали была преимущественно искусством иллюстрирования эпических событий, изображения сцен с участием божеств и героев Махабхараты и Рамаяны. Живописное видение Шписа, с его интересом к сюжетам повседневной жизни – не к космосу эпических персонажей, но к этнографическому космосу простого человека в его соседстве с природой, – было радикально отличным. Оно сразу привлекло внимание местных мастеров. Когда Анак Агунг Геде Соберат, ставший первым из балийских учеников и последователей Шписа, принесил ему свои художественные работы на просмотр, Шпис отвечал ему: "Возможно, тебе стоило бы попробовать нарисовать что-нибудь другое – например, что-то, что ты видишь вокруг себя каждый день: крестьянина, выходящего на рисовые поля со своей коровой, женщину, продающую свои изделия на рынке" (Rhodius, Darling 1980: 31). Идеи Шписа нашли живой отклик. Причем воспринимались и заимствовались не только идеи, но и многое от манеры и техники письма до цветовой гаммы, используемой в полотнах. В традиционной балийской живописи обычно использовались красный, желтый, корич-



В. Шпис. Четыре балийца с бойцовыми петухами (рисунок карандашом, 1927; collection of A.W.J. Caron).

невый и черный цвета – изображение растительности и ландшафтов природы в глубоких зеленых тонах было нововведением. Почерпнутыми у Шписа были также и понятия о перспективе в изображении ландшафта. В середине 1930-х годов Шпис и Боннет основали художественную ассоциацию "Пита маха", в которую в первые же годы ее существования вошло около 150 балийских живописцев и резчиков по дереву. Эта организация сыграла огромную роль в развитии балийского искусства. С точки зрения истории антропологии, однако, здесь интересен другой факт. Ко времени, когда в 1936 г. Грегори Бейтсон прибыл проводить этнографические исследования на Бали и стал собирать так поразившую его традиционную живопись, та находилась уже под влиянием тенденций, опосредованных присутствием Вальтера Шписа (как, впрочем, Рудольфа Боннета, Мигеля Коваррубиаса и других) на острове. И примечательно то, что в ходе этих этнографических исследований вообще, вне связи с живописью, Бейтсон остался под властью *визуального*. Знаменитая монография "Балийский характер" (часто упоминаемая как один из первых "классических" трудов в области визуальной антропологии) поражает этой сменой перспективы с "текстового" на "графическое".

Но влияние шло дальше, чем живопись. Оно вторглось даже в сферу традиции и ритуала. В начале 1930-х годов немецкий режиссер и этнолог-любитель Виктор фон Плессен приступил к съемкам масштабного фильма о культуре и обрядах балийцев – "Остров демонов", – консультантом и хореографом-постановщиком для которого, конечно, был избран "эксперт" по Бали – Вальтер Шпис. Энтузиазм, испытываемый на Бали к данному проекту, вызвал эффект "мобилизации" традиционной культуры. Для грандиозного представления об экзотической реальности, о состоянии транса, об овладении человека духами и обрядах изгнания этих духов нужно было действительно масштабное действо, и оно было успешно "срежиссировано". В сотрудничестве с американкой Катарейн Мершон и балийцем Баяном Лимбаком Вальтер Шпис трансформировал деревенский экзорцистский обряд в ритуальный спектакль драматических пропорций. Этот спектакль стал известен как *кечак* – «перформативный жанр, о ко-



Regular performances of the Kecak dance are held in the village in the evenings, and the opportunity to witness this unique dance should not be missed.

This dance we have Daily

From 18.30 - 19.30.

Please book one day before!

price US\$ 15/person.

Included: transport, and entree fee

Make sure you see three those dancing in one time!

Booking:

e-mail: Ketchak@visionbali.com

Phone / fax: (+ 62 361) 243486

24 Hrs phone call: 08123914438

At the end of your trek you will have experienced a side of Bali that has remained unchanged for generations

Слева: Балийский кечак (кадр из фильма "Baraka", Magidson Films, 1992). Справа: Реклама кечак для современных туристов: "Этот танец у нас ежедневно с 18:30 до 19:30. Резервируйте за день. Цена 15 долларов США на человека... К концу вашего тура вы познаете сторону Бали, которая оставалась нетронутой поколениями" (компания "Vision Bali", [www.visionbali.com](http://www.visionbali.com)).

тором большинство туристов будут думать как о прототипично балийском представлении, но который в действительности был образцом жанра "фьюжн", как говорит искусствовед Кати Фоули (Foley 1992: 15). Обряд очищения в кечаке был "сплавлен" с эпическим нарративом Рамаяны и впечатляющим по размаху танцевальным действием, для которого число участников обряда было искусственно доведено до сотни человек, и, кроме того, была введена фигура танцора-повествователя, ставшая в дальнейшем центрально важной при исполнении кечака. Кечак в качестве характерного образа балийской традиции был популяризирован в Европе не только фильмом фон Плессена и рассказами туристов, но и отчетами исследователей и стараниями самих балийцев, быстро воспринявших жанр "как свой" (Ваян Лимбак, в частности, участвовал в "турах Бали" по Европе, в которых кечак демонстрировался в качестве одной из квинтэссенций балийской традиции). Вместе с тем сам Шпис с его соавтором Берил де Зуте в книге "Танец и драма на Бали" (также ставшей классической в области "балиеведения") признавали, что "творческие усилия, создавшие впечатляющий спектакль, который мы хотели лишь изобразить, были частично вдохновлены отдельными европейцами" (Spies, de Zoete 1938: 83). Но действия, как известно, убегают от своего создателя и обретают самостоятельную жизнь.

Нужно ли говорить о том, какой интерес в этнографических исследованиях традиционно представляли темы транса, очищения и целительства, темы ритуала, танца и измененных психических состояний, темы фольклора и экспрессивного народного искусства – именно эти темы будут десятилетия доминировать в "новой" парадигме антропологического изучения Бали. И Джейн Бело, и Маргарет Мид, и Грегори Бейтсон окажутся в плену неразрешимой головоломки психики/ритуала/экспрессии/драматичности балийской культуры – головоломки, которая не покинет и исследователей 1960-х и 1970-х годов: Клиффорда Гирца, Джеймса Буна и других.

Вклад Вальтера Шписа в трансформации восприятия Бали как культуры этим, однако, не заканчивается. В той же первой половине 1930-х годов Шпис приложит много усилий к тому, чтобы создать музей балийской культуры и этнографии. В 1932 г. этот музей открывает двери. Но создание подобного музея – разумеется, не простое событие. Оно "институционализирует" взгляд культуры на себя, оно играет критически важную роль в формировании моделей определения и понимания того, что "культурно ценно" и что "культурно не ценно". И хотя планы музея на Бали разрабатывались, конечно,

не одним Шписом, но многими представителями голландской администрации и балийской знати, роль Шписа как энергичного организатора, оформителя общей концепции музея и человека, неформально ответственного за отбор первых экспонатов, была чрезвычайно важна. Джон Дарлинг сообщает, что Шписом было собрано множество объектов, предметов повседневного использования, произведений искусства, которые вошли в состав изначальных фондов музея (*Rhodijs, Darling* 1980: 61).

Шписом, впрочем, руководило далеко не одно лишь желание выставить на музейный показ то, что, с его европейской точки зрения, представлялось достойным статуса "культурного артефакта", но и стремление спасти то, в чем он видел настоящие ценности балийской культуры, от расхищения туристами, число которых на Бали уже в начале 1930-х годов стало быстро возрастать. Увы, как ни иронично, наплыву туристов в чем-то способствовал и он сам, так как его дом в Убуде, по выражению Родиуса, стал своего рода "дверью на Бали", через которую путь в эту культуру открылся для многих знаменитостей от австрийской романистки Викки Баум до Чарли Чаплина. Знаменитости влекли за собой массы ординарных людей. В середине 1930-х сам Шпис уже был тем, кого можно назвать "персоной на слуху". Некоторые приезжали, просто чтобы увидеть его, и это доставляло ему неудовольствие при всем его доброжелательном и гостеприимном характере. Его желание "охранить" балийские ценности от случайных приезжих как нельзя лучше совпадало с общим курсом голландской администрации на "консервацию" балийской культуры (курсом, который во многих аспектах будет воспроизведен независимой балийской администрацией во второй половине XX в.).

С представителями голландской администрации на Бали у Шписа сложились двоякие отношения. С одной стороны, он в чем-то помогал администрации и, вероятно, пользовался ей в тех или иных целях. Воспоминание одного из служащих голландского колониального корпуса наведет историографа на мысли о "классической" ситуации британского антрополога в Африке: "Шпис бывал в самых отдаленных и наиболее недоступных деревнях, – писал этот служащий, – и, поскольку его ухо всегда было чутко к тому, что говорили поселенцы, он слышал о многом, что управленцам никогда не сообщалось. Но когда люди видели меня путешествующим с ним, я обретал их доверие. Моя работа управленца становилась легкой" (*Ibid.*: 39). У некоторых представителей администрации, одним словом, Шпис завоевал расположение и симпатию. У других, однако, чувствовавших в нем все-таки "не своего человека" – человека, имевшего слишком близкие отношения с балийцами, – он вызывал противоположные чувства. "Годами этот резервуар зависти нарастал, – пишет Родиус, – и он был весь выпущен самым мстительным образом, когда представилась возможность" (*Ibid.*).

Возможность пришла с наступлением последней трети десятилетия 1930-х, обнаружившей признаки германской агрессии в Европе и японской агрессии в Азии. В голландской администрации начались перетряски. Чувствуя угрозу существующему порядку, но будучи не в состоянии ее локализовать, колониальные власти начали "охоту на ведьм" – кампанию по запрещению и устранению всего подозрительного. Многие из европейцев и американцев, окружавших Шписа, – художники, музыканты, антропологи, – покинули остров. Шпис остался. В конце концов, для антропологов Бали был "полем", для него – "домом". В 1938 г. он был арестован в числе более сотни других "подозрительных" особ. Многие балийцы негодовали, но к этому времени те управленцы, что прежде покровительствовали Шпису, были уже смещены с должностей, и заступиться за него было некому.

Потрясения свергли Шписа в глубокие размышления над бренностью и хрупкостью мироздания, и в тюремном заключении он написал одни из своих наиболее остро осмысленных и философских по духу полотен. Картину "Ландшафт и его дети" критики традиционно считают кульминацией всего творчества Шписа и его "самым утонченным гимном Бали", по выражению Родиуса. В другой картине, "Скерцо для духовых", однако, явно просматриваются рефлексия на всю его жизнь и возвращение к да-



Слева: В. Шпис. Балийская легенда (масло, 1929; частная коллекция, воспроизведено в: *Rhodium, Darling* 1980: 28). Справа: В. Шпис. Ландшафт и его дети. Фрагмент (масло, 1939; collection of Hans Rhodium).

леким юношеским и детским годам – к тому магическому времени, когда, по словам Блока, "вступая в мир огромный, единства тщетно ищешь ты". Снова звучат нотки Шагала, Бахтина, Стерлитамака и Неклюдово. Погружение в переосмысление того, что, вероятно, было недоосмыслено, не понято в детском мире, продолжается и после освобождения Шписа через год, осенью 1939 г. Он сходит с профессорами ботаники и энтомологии, работающими на Яве (в частности, с Баасом Бекингом, директором знаменитых ботанических садов Богора), и пускается в исследование тех основ, с которых некогда он начинал постижение окружающего его мира. На опустевшем Бали он изучает особенности флоры и фауны острова, посылая образцы и зарисовки в Богор (впоследствии они будут перевезены в Лейден).

Однако история с неумолимой последовательностью повторяется. В 1940 г. Германия вторгается в Нидерланды, и лица немецкой национальности в голландских колониях подвергаются интернированию. Шписа увозят в удаленное место на севере Суматры, где в лагере для интернированных он проводит около полутора лет. За Шписа просят и вступаются авторитетные ученые и его сестра в Европе, однако голландский колониальный режим переживает агонию и ничего не слышит. В январе 1942 г. интернированных переправляют на Цейлон. Едва отплыв, в районе острова Ниас корабли подвергаются авианалету, и японская бомба, пощадившая через несколько лет корабль Клиффорда Гирца, будущего "балиевода", увы, не пощадит корабль Вальтера Шписа. Пути земные неисповедимы.

\*\*\*

Жизнь Вальтера Шписа была удивительно наглядным примером той тенденции раскола и несостыковки идентичностей – личных и социальных, – которая так остро охарактеризовала эпоху модернизма. Он вырос, ища свою идентичность, и пал, будучи уличенным в идентичности, которой не знал. Он пытался найти тот гармоничный микрокосм истории, в котором человек составляет единое целое с природой, но оказалась жертвой того негармоничного макрокосма эпохи, над которым у него не было власти.

Его жизненный путь очень *антропологичен* сам по себе, если можно так выразиться. Однако, с точки зрения истории этнографических исследований в этот сложный и парадоксальный период, он наводит и на другие – более общие и более частные – размышления. *Стиль* изучения балийской этнографии в результате факторов, в первых рядах которых стоит деятельность Вальтера Шписа, оказался практически перевернут. Парадигма видения культуры Бали антропологами претерпела существенные метаморфозы, в которых роль *научного* и роль *художественного* чрезвычайно сложно отделить друг от друга. Извечный вопрос об аутентичности традиций, конечно, прекрасно высвечен в истории об этнографическом изучении Бали в 1920–1930-х годах, но этот вопрос – лишь часть общего комплекса эпистемологических проблем, который окружал и продолжает окружать отрасль знания, институционализированную как этнография/этнология/социальная или культурная антропология.

В середине 1930-х годов, когда "классики" – Маргарет Мид и Грегори Бейтсон – прибыли на Бали, надеясь найти некий этнографический пласт, который дал бы им возможность протестировать их гипотезы, Бали был уже во многом "подготовлен" для них как поле поиска. И дело не только в том, что деятельность интеллектуально-художественного сообщества на острове уже существенно "модифицировала" местные традиции (хотя "не модифицированных" этим сообществом традиций на Бали, на вкус этнографа, в любом случае хватало), но и в том, что в западном дискурсе уже начал создаваться культурный образ, который в первую очередь позволил им распознать Бали как то, что было похоже на нужный им объект. Иным словом, сама привлекательность Бали, в глазах этнографа, была опосредована теми специфически настроенными творческими импульсами, что начали поступать с Бали на Запад в 1920–1930-е годы. Ведь "Другое" начинает привлекать, когда в нем узнаются смутные черты своего (ибо, как говорил Мандельштам, все уже было встарь, но задевает нас "лишь узнаванья миг"; или, как в 1975 г. в своих воспоминаниях скажет сама, теперь уже умудренная опытом, Маргарет Мид, "неизвестное должно иметь атрибуты, относящиеся к известному, потому что так все изначально устроено" (Mead 1975: 323)). Экзотический остров Бали был узан через нечто, переведенное на свой язык, причем, действительно, все было "встарь", и на самом деле спираль узнавания Бали прошла уже несколько витков, прежде чем она дотянулась до Маргарет Мид.

Маргарет Мид, которой во время ее полевой работы Вальтер Шпис помогал разобраться в тонкостях балийской культуры, узнала о Бали через фильмы, а также очерки, фотографии и картины Джейн Бело. Но как западная кинопродукция, так и творчество Джейн Бело уже сами были опосредованы художественным опытом Шписа, Коварубиаса и других. Однако нить спирали тянулась еще дальше. И Шписа, и Коварубиаса, и Бело, до их приезда на Бали, притянул к этой незнакомой культуре визуальный образ, сформированный в такой же двусторонней культурной "перекличке" между Востоком и Западом. Шпис узнал о Бали из зарисовок и литографий голландских музейных коллекций (в которых что-то смутно заговорило с его детским опытом на далеком востоке России), Бело – из открыток, фотографий и картин, попавших в Америку (и, вероятно, напомнивших ей о времени, проведенном в детстве на Ближнем Востоке), Коварубиас – из фотографий и картин работавшего в голландской Вест-Индии немецкого врача Грегора Краузе (картин, образы которых, возможно, вступили в диалог с образами хорошо известных ему древних мезоамериканских культур).

Во всей этой истории открытия (или, лучше сказать, переоткрытия) Бали на Западе в 1920-е годы существенно важным было то, что основным механизмом интеллектуального распознавания выступало *визуальное*. Парадигма "визуального" осмысления балийской культуры, которая охватит и антропологический опыт ее изучения в 1930-х годах, задаст характерный тон, своего рода стилевой ориентир, который будет прослеживаться в западном антропологическом "балиеведении" еще десятки лет (вплоть до исследований Клиффорда Гирца, в работах которого, по выражению бри-

танского антрополога Марка Хобарта, будет представлено "грандиозное видение балийской истории как последовательности *tableaux vivants*" (Hobart 2000: 196)).

Маргарет Мид и Грегори Бейтсон изучали психические особенности взросления и социализации в разных культурах, пытаясь с помощью сравнительных антропологических исследований найти ключ к разгадке феномена шизофрении. Посмотрев фильмы о Бали, а также фото- и видеосюжеты, снятые Джейн Бело с помощью Вальтера Шписа, разнообразные фотографии и рисунки, на которых драматизировались моменты танца и транса, Мид решила, что тип поведения, запечатленный в этих образах, – это то недостающее звено, которое необходимо ей для сравнительного исследования. "У меня было какое-то фрагментарное знание о балийской культуре, – писала Мид в дневнике, – годами ранее я видела фильмы о танцах в состоянии транса. А в 1934 г. Джейн Бело... привезла мне ряд очень интересных материалов с Бали, где она жила. Теперь я увидела, что в балийской культуре было много элементов, указывающих на то, что эта культура могла бы быть подходящим местом для исследования присутствия – или отсутствия – шизофрении" (Mead 1936–1939: 153).

Мид также весьма заинтересовал описанный Бело "драматичный" ритуал, проводимый на Бали по случаю рождения близнецов разного пола, – ритуал, исследование которого Бело предприняла, по ее собственному воспоминанию, не без помощи Шписа. "Мы участвовали во многих экспедициях вместе, – писала Бело, – посещали новые церемониальные танцы... Эти годы сотрудничества были очень полезными и вознаграждающими. Вальтер сопровождал меня в моей первой попытке исследования деревни, где родились близнецы и их родители были изгнаны, а их дом сожжен, – исследование, по которому я впоследствии опубликовала статью... Я также была с ним и снимала церемонию, когда он проводил свое замечательное исследование большого праздничного действия в Труньяне, результаты которого были опубликованы позже в том же журнале, что и моя статья" (Belo 1964: 317).

В 1936 г., когда Маргарет Мид, плохо знающая местный язык, оказалась на Бали, Шпис был в расцвете его творческих сил, в зените его планов и на пике его влияния как авторитет по балийской культуре. Именно в это время он работал вместе с Берил де Зуте над своим "opusом" – книгой "Танец и драма на Бали". Это отразилось в малоизвестных воспоминаниях Мид. По прибытии на Бали, пишет Мид, "мы жили рядом с Вальтером и вместе ходили посещать ряд церемоний, которые мы фотографировали и изучали также вместе. Именно Вальтер нашел для нас жилище... и, что важнее всего, именно Вальтер дал нам впервые почувствовать наше балийское окружение". Шпис, признавала Мид, "руководил моими первыми шагами, так же как он руководил первыми шагами столько других, изучавших балийскую культуру" (Mead 1964: 358–359). Мы можем лишь догадываться о том, в чем конкретно изучение Бали Мид и Бейтсоном было опосредовано руководством Шписа – все это остается похороненным в загадках истории антропологии – но можно предположить, что на "социализацию" этнографов, впервые попавших в новую культуру и знавших о ней совсем немного, это руководство оказало немаловажное воздействие.

То, в чем это воздействие все же отчетливо прослеживается, – это переориентация на визуально-графические методы исследования. Оказавшись в среде, где не только Шпис, но и многие другие, включая Джейн Бело, интенсивно использовали рисунок, фотографию и видеосъемку в исследовательской и творческой деятельности, Мид и Бейтсон вскоре и сами оказались "обращены" в новую веру: они с энтузиазмом принялись за съемку фильма "Транс и танец на Бали", стали посвящать много времени фотографии и принялись за детальный анализ балийской живописи. За плечами обоих на самом деле была предыстория, которая внесла свой вклад в то, с какой легкостью они восприняли на Бали этот новый способ изучения и постижения культуры. Айра Джекнис, анализируя полевой опыт Маргарет Мид и Грегори Бейтсона в Индонезии, отмечает, что хотя изначально мотивации Маргарет Мид были, скорее всего, теоретиче-

скими, все же важным фактором оказалось то, что "ее раннее знание о Бали было преимущественно визуальным" (*Jacknis* 1988: 160). К этому фактору добавился другой: Боас, узнав о планах Мид поехать на Бали, посоветовал ей обратить внимание на изучение языка "жеста" – и совет Боаса, несомненно, имел вес. Что касается Бейтсона, то в середине 1930-х годов он переживал критический момент в своей карьере, связанный с разочарованием в практике применения "функционалистских" и вообще "естественнонаучных" методов в этнографии. Собираясь на Бали, он завершал работу над материалом своих новогвинейских исследований – книгой "Навен", которую Джордж Маркус образно описал как "неудавшееся эссе", "многословный текст, полный неожиданных поворотов и начинаний", и "классическую" работу, отмеченную "гиперсознательным" присутствием автора в тексте, ибо в этой книге явственно отразились дилеммы антрополога, осознавшего все "абerrации" передачи экзистенциального опыта одной культуры на языке научного истолкования, принятого в другой культуре (*Marcus* 1985: 66–67). Размышления и внутренние переживания Бейтсона были, видимо, столь серьезны, что он внезапно отбросил ранее развитую и обоснованную им задачу тестирования гипотезы об "этносе" народа на балийском материале<sup>5</sup>.

Кроме того, важным фактором оказались просто и проблемы с изучением языка. И Мид, и Бейтсон сожалели о том, что не стали учить малайский, который использовался на Бали в качестве своего рода универсального средства общения. Балийский же, который они решили "штудировать", оказался для них сложен – Мид особенно плохо освоила его и часто сетовала на его запутанность. «Мы должны были научиться, – писала она, – справляться со словарем семнадцати кастовых уровней, нам никогда не отвечали на словаре того языка, с которым мы обращались к кому-нибудь... Если вы покажете балийцу каравай хлеба и попросите разрезать его, употребив не глагол, обозначающий "разрезать на равные куски, толщина которых меньше, чем их ширина и длина", а какой-либо иной, он посмотрит на вас совершенно непонимающими глазами. Грегори этот тип языковой точности слишком живо напоминал требования английской культуры» (*Mead* 1972: 230)<sup>6</sup>.

Все эти факторы способствовали тому, что Мид и Бейтсон постепенно остановились на предпочитаемом в творческом окружении Шписа визуально-графическом способе исследования и репрезентации культуры как наиболее приемлемом (и, наверное, наиболее интересном, наиболее перспективном) и для них самих. "Экспрессионистические" и "живописные" нотки начали появляться в записях Мид практически с первых месяцев ее пребывания на Бали. Уже в апреле 1936 г. она писала о "путешествиях во сне сквозь ландшафты", о "поражающих и непредсказуемых ритмах", о том, что "животные и люди так органично вписываются в ландшафт, что, увидев все это вместе, уже трудно представить себе одно без другого". Более того, она начала "живописать" цветом: "Буйволы, стоящие в воде, – нежно серого цвета, напоминающего цвет пепла, оставшегося от цветка розы, а буйволята, если их поскрести, – на самом деле розовые. Маленькие коровки – цвета оленят, а утки, которых люди гонят стаями, мягкого серо-коричневого цвета" (*Mead* 1936–1939: 158–159). Эти описания выглядят достойными полотен Шписа. (И, в общем, это весьма любопытно, если учесть, что в молодые годы Мид довольно рьяно защищала риторику "научности" от всего "художественного".)

О том, насколько быстро прогрессировало это углубление антропологов в визуальное, свидетельствуют многочисленные факты, характеризующие ход их полевой работы на Бали. Буквально через несколько месяцев пребывания на острове Мид констатировала: "Семидесяти пяти катушек пленки Лейка, которые взял с собой Грегори [Бейтсон], оказалось явно недостаточно, и вскоре мы заказали устройство быстрой перемотки, стофутовые катушки 35-миллиметровой пленки и пустились в масштабную кампанию самостоятельной резки и проявления пленки" (*Mead* 1936–1939: 155). Несколько позже она пишет, что они взялись за проект фотографирования "образцов



резьбы по дереву из большой коллекции нового творческого союза, перед тем как эта коллекция была отправлена на Яву для продажи. И каждое утро у дверей нашего дома были художники из Батуана, так что у нас теперь очень хорошая коллекция их работ..." (Ibid.: 172). А через год, осенью 1937 г., она уже сетует на необходимость очень большого пространства для "каталогизации и фотографирования огромного числа живописных полотен" (Ibid.: 204). Полевая работа Мид и Бейтсона завершилась "незапланированным" сбором беспрецедентного на то время количества визуального материала – около 25 тыс. фотографий, свыше 6,5 км отснятой видеопленки и около 1300 живописных полотен.

Погружение в иную методику и, по сути дела, иную дискурсивную среду не могло не сказаться и на концептуальных средствах и теоретической манере осмысления этнографической реальности. Новый полевой и интеллектуальный контекст начал мало-помалу растапливать "школьные" сциентистские настроения Мид. В первое время пребывания на Бали она характерно упоминала о конфликтах, происходивших на почве несогласия между "учеными" и "художниками" – то Джейн Бело, то Берил де Зуте начинали возражать против "холодных аналитических" процедур, с помощью которых Мид надеялась изучить "дух" балийской культуры (Mead 1972: 231). Но впоследствии та рефлексия, которая в будущем начнет все чаще сопровождать взрослого антрополога, стала вкрапляться в ее заметки. "Мне кажется, – размышляла Мид в одном из писем над дилеммами антропологического познания, – что мы рассматриваем культуру, как если бы она была подобной торту, ингредиенты которого нам не известны, и главное – привезти домой кусок побольше, а не подвергать его химическому анализу, чтобы проверить, состоит ли он из масла или маргарина, и в ходе такого анализа разрушить его целостность, но зато показать, что факт использования или неиспользования масла является научно важным" (Howard 1984: 191).

Мид, как и Бейтсон, отбросивший ряд постулатов, с которыми он прибыл в поле, была, судя по ее заметкам, близка к тому, чтобы оставить ее собственные гипотезы – балийский материал "не поддавался". Все в этой культуре было другим. Жизнь балийцев, размышляли Мид и Бейтсон, не темперирована, подобно жизни западного человека, строим "точек и запятых, скобок и такторазделительных линеек, с помощью которых мы привычно организуем поток действительности" – в их мышлении доминирует "непрерывность", а не логика дискретного (Howard 1984: 193). Эти размышления весьма примечательны, ибо представляют собой прямую параллель тому, как предпочитал осмысливать индонезийскую культуру Вальтер Шпис, и отдаленную, но отчетливую параллель тому, как о ней заговорят начинающие культур-антропологи в 1960–1970-х годах – Клиффорд Гирц, Джеймс Бун и другие.

"Непрерывность", а не "дискретность"; "хроматичность", а не "диатоничность" – такова, в мышлении Шписа, была специфическая характеристика строя индонезийской музыки и, возможно, строя всей балийской культуры вообще. Бун, как и ряд других исследователей, полагает, однако, что и этот тип осмысления балийской культуры возник как еще одна характерная западно-восточная "инверсия". Осмыслить музыкальные образы гамелана с точки зрения "хроматического пространства" Шпису помогло его близкое знакомство с музыкой Баха и особенно Дебюсси. В балийских пейзажах Шписа, говорит Бун, можно видеть именно эти характерные "переходы и транспозиции Дебюсси: хроматические перебежки через визуальные, слуховые и тактильные коды и программные указания на их соответствия" (Boon 1986: 238). Но критично то, что многие элементы в творчестве Дебюсси сами возникли под тем влиянием, что Дебюсси некогда испытал, услышав яванский гамелан. Как "визуальная", так и "слуховая" концептуализация балийского культурного микрокосма была опосредована целой спиралью взаимоотношений, растворяющейся в исторической мгле прошлого.

Указания на "непрерывный", "не имеющий кульминации" и представляющий собой своего рода хроматическую "прогрессию" характер балийской культуры появляются

в теоретическом вокабуляре Бейтсона и во многом помогают ему оформить гипотезу так называемого "стабильного состояния"<sup>7</sup>, на которую не в одной своей работе впоследствии будет опираться Гирц. "Музыка, драма и другие художественные формы на Бали, – пишет Бейтсон, – в целом характеризуются отсутствием кульминации... Она [музыка – А.Е.] не имеет... кульминирующей структуры, характерной для современной западной музыки, а представляет собой скорее формальную прогрессию" (*Бейтсон* 2000 [1949]: 145). Соответственно и социализация индивида на Бали не структурируется "кульминациями" и "распадами", характерными для западной культуры, а представляет собой непрерывную серию "коротких кумулятивных взаимодействий". "По мере того, как балийский ребенок более полно приспосабливается к жизни, взамен кульминации предлагается некоторый вид длительного плато интенсивности" (Там же: 144). «"Отсутствие кульминации", – рассуждает Гирц двадцатилетием позже в статье "Личность, время и поведение на Бали", – ...характерное свойство социального поведения балийцев. Повседневная жизнь состоит из независимых, обособленных столкновений, в ходе которых что-то либо происходит, либо нет» (*Гирц* 2004 [1966]: 456).

Указывая на свой долг Бейтсону, который "первым обратил внимание, хотя и не очень четко это сформулировал, на особую ахроническую природу мышления балийцев", Гирц развил идеи об "антивременной" концепции времени у балийцев и о том, что "анонимность личности и неподвижность времени являются... двумя сторонами одного культурного процесса", – идеи, послужившие началом разнообразных дискуссий и оказавшие столь влиятельными как пример антропологической интерпретации (Там же: 445, 451, 457). Между тем, как замечал Марк Хобарт, «сценическая декорация была оформлена задолго до прихода Клиффорда Гирца, с чьей работы "Личность, время и поведение на Бали"... начались последующие дебаты» (*Hobart* 2000: 215–216).

Однако "музыкальные" влияния были, разумеется, не единственным звеном, участвовавшим в скрытом процессе генерирования и регенерирования концепций и способов видения. Шписа и Бейтсона сближало и другое – впитанная ими с юношеских лет тяга к ремеслу натуралиста, несомненно, оставившая след на полотнах одного и теоретических размышлениях второго. Эта "натуралистическая" составляющая их идентичности, специфическим образом пропитанная современными философскими, художественными и научными влияниями, позволила им смотреть на культуру не столько в духе классического естествоведа начала XX в., сколько в духе Вернадского – в их взгляде на культуру природа и человеческое сознание выступали как части общего. (На эту специфическую "жилку" Бейтсона обращала внимание и Мид, когда замечала, что "его подготовка натуралиста ориентировала его на повышенную внимательность к процессам, происходящим в природе, а не на эксперимент в лаборатории" (*Мид* 1988: 76).) Возможно, именно эта особенность их способа понимания культуры была в числе первых причин того, что оба стремились осмыслить жизнь на Бали как "микроскоп" и придавали первостепенное значение вопросу пространственной организации данного микроскопа. В язык пространственной ориентации интегрально вписывалось все на Бали (и искусствовед, и этнограф одинаково поймет эту мысль, ясно выраженную в живописных этюдах Шписа; Бейтсон не менее ясно говорит о "примечательной зависимости балийцев от пространственной ориентации" и о том, что "определение статуса и пространственной ориентации" – тесно связанные феномены на Бали (*Бейтсон* 2000 [1949]: 148–156)).

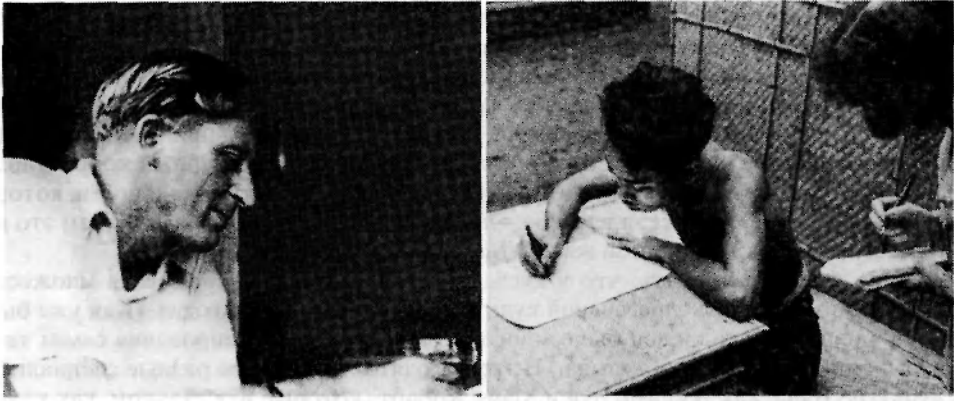
Опять же это – та самая мысль, что центральной нитью проходит через рассуждения Гирца о социальном статусе, родственных структурах и вообще обществе балийцев. «Балийская система терминов родства, – пишет Гирц, – определяет индивидов скорее таксономически, как людей, занимающих определенные области в социальном пространстве, а не как стоящих "лицом к лицу", т.е. партнеров в социальном взаимодействии. Она функционирует почти как своеобразная карта культуры, на которой

некоторых индивидов можно найти, а некоторых других, не являющихся элементами картографированного ландшафта, нельзя» (Гирц 2004 [1966]: 427). Эта мысль получает дальнейшее развитие в книге супругов Гирц, Хилдред и Клиффорда, о балийском родстве, где они характерно пользуются такими терминологическими выражениями, как "spatialization of kinship" ("опространствление родства") и др. (Geertz H., Geertz C. 1975).

Иным словом, социальное пространство, физическое пространство неким образом позиционированных деревень и природного ландшафта и ментальное пространство – это выражения единого интегрального пространства культуры, в котором каждая деталь миропорядка характеризуется своим особым местом и особым вектором направленности по отношению к другим его деталям. Именно с такой точки зрения предстают рассмотренными и статус и этикет у Бейтсона, и родственные структуры и ритуал у Гирца, и тот самый экспрессивный "жест", на который Боас обратил внимание Маргарет Мид и который Вальтер Шпис помог ей осмыслить в удивительно "бахтинской" манере. "Жест, – размышлял Бахтин в те же десятилетия конца первой половины века, – неизбежно сохраняет какую-то степень топографичности... так сказать, показывает на верх и низ, на небо и землю". "Экспрессивный... психологический жест вписан в оправу топографического жеста" (Бахтин 1997 [1944]: 94). Эта лаконичная формулировка Бахтина как нельзя лучше описывает характер интерпретации балийской ритуальной культуры, которая берет свое начало в том междисциплинарном и межжанровом, эвристическом и экзистенциальном процессе "переузнавания" Бали, что имел место в 1920–1930-х годах.

Этот процесс был сам частью того микрокосма, который, как могли полагать некоторые из антропологов и художников, они лишь познавали. У "живших" на Бали и "чувствовавших" Бали – Бело, Шписа – видимо, не было иллюзий на этот счет. У "посещавших" и "изучавших" Бали – Мид, Бейтсона – некоторые иллюзии, по-видимому, сохранялись. Джекнис и некоторые другие исследователи указывали на парадоксальное – местами рефлексивное, местами нерефлексивное – отношение Мид и Бейтсона к полевому исследовательскому контексту. С одной стороны, они проявляли повышенное внимание к нюансам съемки, фотографирования (как и письменного фиксирования информации) как "искажающих" методов репрезентации; с другой – они нередко закрывали глаза на то, что сами создавали многие детали того контекста, который считали аутентичным. И даже если в их полевых заметках, как замечает Джекнис, проскальзывали размышления по этому поводу, "в их публикациях они нигде не говорили о влиянии художников и туристов на то, что они фиксировали" (Jacknis 1988: 165–168). Так, они устраивали дневные съемки ритуалов, которые традиционно проводились лишь по ночам, они модифицировали состав участников ритуала в целях более "правдивой" репрезентации<sup>8</sup>, они, по всей вероятности, не отдавали себе полного отчета в том, насколько экспрессивная культура танца уже была видоизменена деятельностью художников и хореографов в десятилетие до их приезда, и, кроме того, изучая местную живопись, они не вполне осознавали направления и интенсивности ее тогдашней трансформации (любопытно, что они собирали и работы, которые писались по их же заказу и под их же "этнографическим" наблюдением – правда, у Бейтсона были на то свои причины, ибо он изучал не только образы и сюжеты, но и культурную технику письма). Хилдред Гирц в ее книге "Образы власти" подробно рассматривает вопрос о проблеме изучения тех "бикультурных продуктов", которыми, по ее мнению, на самом деле были живописные полотна, анализировавшиеся Бейтсоном и Мид (Geertz 1994).

Джейн Бело, размышляя о контексте сосуществования "местных" и "приезжих" на Бали в 1930-х годах, о контексте "художественного" и "научного", "естественного" и "искусственного", была более откровенна в признании того, что одно всегда являлось своеобразным откликом на другое – событие в одном всегда вызывало параллельную



Слева: Вальтер Шпис в последние годы на Бали и последние годы жизни (1940; источник: Walter Spiess: *Maler und Musiker auf Bali, 1895–1942*. Den Haag: L.J.C. Boucher, 1964. Abb. 74). Справа: Маргарет Мид, наблюдающая за работой балийского художника (источник: *Mead M. Letters from the Field, 1925–1975*. N.Y.: Harper & Row, 1977).

трансформацию в другом. Когда балийцам, например, "сообщали, что причина, по которой меньше туристов стало приезжать на Бали, скрывалась... в мировой депрессии, – вспоминала Бело, – балийцы реагировали празднованием... разработанной церемонии в целях окончания этой мировой депрессии" (Belo 1970: XI).

В мировоззрении Вальтера Шписа также не существовало водораздела между этими аспектами – для него "реальное" и "художественное" были двумя сторонами одного миропорядка, сторонами, взаимно наполнявшими друг друга. "Карнавал", который он одновременно и исследовал, и видоизменял, для него "был не художественной театрально-зрелищной формой, а... реальной... формой самой жизни, которую не просто разыгрывали, а которой жили" (если воспользоваться опять же уместной цитатой из Бахтина) (Бахтин 1990 [1965]: 12). "В карнавале, – говорил Бахтин, – сама жизнь играет, а игра... становится самой жизнью" (Там же: 13). "Я верю в жизнь, – говорил Шпис, – и живу в моей вере, я играю в жизнь и верю в игру". "Я верю в серьезность игры в жизнь", – говорит он, почти буквально "цитируя" будущее выражение Виктора Тэрнера (*Rhodium, Darling* 1980: 69). Вряд ли параллели этих цитат случайны – просто логика "связок" между путями познания нам не видна.

Как бы то ни было, с точки зрения Шписа, разрыва между традицией, художником и антропологом как такового не было – все участвовали в едином "моменте" жизни такой, как она была. Сколь бы ни была модифицирована традиция, покуда она остается живой, актуальной, она остается аутентичной. Эта мысль, прочувствованная художником, вероятно, не давала покоя Маргарет Мид. Для антрополога эта мысль сложна просто по причине другой модальности его экзистенциального пути.

И все же отклики этих столкновений "науки", "искусства" и "жизни" в 1930-х отчетливо обозначатся и в антропологических дилеммах 1960-х (а затем и 1980-х) годов. Сложную природу метаморфоз культуры на Бали, будет рассуждать Клиффорд Гирц, "особенно ясно видно в их ритуалах и (что то же самое) в их художественной жизни, большая часть которой фактически отражает общественную жизнь и служит ей моделью" (Гирц 2004 [1966]: 453). Искусство, укажет он, мощным образом генерирует и регенерирует идентичности и субъективности, которые, как мы обычно считаем, оно стремится лишь изобразить. И потому оно поставляет важные импульсы, которые постоянно "подправляют" целенаправленно культивируемую нами прагматическую картину мира. Это – тот самый феномен, который Грегори Бейтсон, переосмысливая че-

рез 30 лет контекст своих этнографических исследований на Бали, назовет "корректирующей природой искусства". "Простая целенаправленная рациональность, не поддержанная такими феноменами, как искусство, религия, сновидения и т.п., – будет теперь размышлять Бейтсон, – неизбежно патогенна и разрушает жизнь" (*Бейтсон* 2000 [1971]: 177). И, еще раз возвращаясь к параллелям в мышлении Бахтина, можно напомнить о его убеждении в том, что "творчество вносит постоянный корректив... в одностороннюю серьезность высокого прямого слова, корректив реальности, которая всегда богаче, существеннее, а главное – *противоречивее и разноречивее*, чем это может вместить высокий и прямой жанр" (*Бахтин* 1986 [1940]: 366)<sup>9</sup>.

Вообще следует заметить, что в исследованиях Бахтина открывается множество параллелей изучению экспрессивной культуры на Бали в 1930-х годах. (Как уже было сказано в начале, параллелей было много и в контекстах формирования самих творческих личностей Шписа и Бахтина.) В этом сходятся даже такие разные специалисты по культуре Бали, как Джеймс Бун и Марк Хобарт (которые в остальном, как кажется, не приемлют интерпретаций друг друга). Бун часто намекает на то, что "раблезианский дух средневекового космоса" – это та семиотическая модель, с точки зрения которой многими современными антропологами проводилась интерпретация балийской культуры – и история настойчиво уводит нас в 1920–1930-е годы. Хобарт написал целую статью с подзаголовком "Бахтин и Бали", которая, несомненно, будет любопытна для российского гуманитария, интересующегося жанрами изучения экспрессивной культуры (см.: *Boon* 1990; *Hobart* 1991).

Метаморфозы, сквозь которые прошло этнографическое изучение Бали начиная с 1920–1930-х годов, сложны и запутанны. Некоторые, как например тот же Хобарт, склонны усматривать в них проблемную (и сугубо отрицательную) сторону антропологического "балиеведения". «Те же самые сюжеты, просто в переинструментовке, продолжают появляться, – пишет он, – в работах от "Острова Бали" Коваррубиаса до более поздних грандиозных антропологических репрезентаций Бали в "Негаре" Клиффорда Гирца, "Антропологическом романсе Бали" Джеймса Буна и "Трех мирах Бали" Стивена Лансинга – появляться в синекдохических образах, представленных как сущность и высшая цель балийской культуры» (*Hobart* 2000: 202). Хобарт частично прав. Но лишь частично. Есть переинструментированные сюжеты и есть стили и способы видения, наводящие исследователя на тот, а не иной сюжет; есть сквозные линии, проходящие через десятилетия исследовательской деятельности, и есть контексты, которые в первую очередь дают этим линиям, а не другим пройти "насквозь". Но, возможно, наиболее сложная проблема состоит в том, что параллельной "переинструментовке" продолжала и продолжает подвергаться и сама балийская культура – сам контекст, с которым тем или иным замысловатым образом всегда оказывается связан исследователь. Процесс не нов, как замечал Гирц, и его сегодняшнее выражение – постмодернистское "staging of culture" ("постановка культуры") – является продолжением того же феномена, который начался еще с "яванского оркестра, который слышал Дебюсси, с балийского танца демонов, который видел Арто" (*Geertz* 1991: 30).

И потому процесс развития антропологического знания, который историографу может представляться делом формальной переинструментовки сюжетов, на самом деле, конечно, есть результирующая целого комплекса влияний и связей – видимых и невидимых, фундаментальных и случайных, – о многих из которых мы, вероятно, никогда не узнаем. На этот процесс оказывают воздействие все тропы, по которым мы ходим и которыми мы говорим. А в 1920–1930-х годах на Бали этнография ходила по живописным тропам и говорила живописными тропами. И в этом не последнюю роль сыграла судьба романтика, выросшего в подмосковной деревне Неклюдово.

### Примечания

<sup>1</sup> Социальный опыт "смещения", конечно, традиционно рассматривается и как одна из характеристик эпохи (или состояния, если не вдаваться в споры о том, "эпоха" это или нет) постмодернизма. Однако между опытом смещения в рамках модернизма и рамках постмодернизма есть свои различия. Во-первых, в последнем случае такое смещение становится все больше правилом и все меньше – исключением. Во-вторых, поскольку оно становится все больше правилом, т.е. *нормативным* условием, его знак вполне может меняться с "минуса" (характерного для эпохи модернизма) на "плюс" или, скажем, на нечто нейтральное или промежуточное (если допустить, что ценностная шкала от "минуса" до "плюса" выглядит скорее градуированной, чем "бинарной"). В-третьих, существенным различием является то, что каноны высокого модернизма – так называемые "большие" культурные и идеологические нарративы – в постмодернистском контексте предстают девальвированными, т.е. опыт смещения сегодня предстает и осмысливается в иных категориях, совсем не в тех, что в эпоху "классического модерна". Противоречие между диктатом ценностных канонов высокого модернизма и радикально отличным от них опытом социального смещения – это именно то противоречие, которое можно увидеть отчетливо выраженным в творческой судьбе Вальтера Шписа (равно как, например, Бронислава Малиновского и многих других личностей, брошенных в водоворот эпохи, которую Диккенс заклеил как эпоху веры и эпоху безверия, период Света и период Мрака, весну надежд и зиму отчаяния, когда у человека было все впереди и когда у него не было впереди ничего).

<sup>2</sup> См.: Толстой, Кондаков 1897–1899; Луканова 2003: 216–217. Подобные мысли порой облеклись едва ли не в форму "идеологического кредо", ибо, как указывает, например, А.Г. Луканова, звучали даже с трибуны Всероссийского съезда художников: "Отныне наша родная старина, наш архаизм ведет нас в неизведанные дали" (Луканова 2003: 217).

<sup>3</sup> Размышления о том, какую роль дрезденский период жизни и работы Шписа мог оказать на его формирование как личности и художника, можно найти в недавней статье М. Уэснер, М. Хичкока и И.Н.Д. Путры (*Wesner et al.* 2007).

<sup>4</sup> Это интересный момент, который, видимо, в чем-то сблизит Шписа с антропологом Грегори Бейтсоном, с которым через полтора десятилетия он столкнется на Бали. Бейтсон, сопоставляя свои естественнонаучные познания с наблюдениями за техникой работы балийских живописцев, придет к такому же выводу о соотношении владения методом и воображения: «чем лучше организм "знает" что-либо, тем менее сознательным он становится в отношении этого знания» (Бейтсон 2000 [1971]: 166).

<sup>5</sup> Позже, осмысливая опыт своих многолетних антропологических исследований, Бейтсон констатировал: "Высказывание о том, что наука с необходимостью продвигается вперед посредством последовательного конструирования и эмпирической проверки рабочих гипотез, было бы свехупрощенным и даже ложным. Могут найтись некоторые физики и химики, действующие в подобной ортодоксальной манере, но среди ученых, изучающих общество, такого нет, вероятно, ни одного. Наши концепции определены расплывчато, подобно туманной светотени, служащей прообразом более твердых линий, которые еще не проведены. Наши гипотезы по-прежнему настолько смутны, что едва ли мы можем вообразить какой-то решающий пример, исследование которого сможет их проверить". Вспоминая о полевых исследованиях на Новой Гвинее и Бали, он добавлял: "Идея *эптоса* оказалась для меня полезным концептуальным инструментом, с помощью которого я смог получить более четкое понимание культуры ятмулов. Однако это отнюдь не доказывает, что этот инструмент обязательно будет полезен в других руках или при анализе других культур" (Бейтсон 2000 [1949]: 139; или Bateson 1949: 35).

<sup>6</sup> Текст главы с "балийскими" воспоминаниями Маргарет Мид из книги "Blackberry Winter" имеется и в русскоязычном переводе, по которому, в частности, процитирован этот отрывок (Мид 1988: 78). Однако имеющим доступ к оригиналу и возможность его читать я все-таки советовал бы пользоваться оригиналом, ибо данный перевод неровен: местами – хорош, местами – ненадежен. Вальтера Шписа, фигурирующего в тексте под именем, транслитерированным как "Уолтер Спайс", в принципе, узнать можно; но причина, по которой он представлен в примечаниях как "английский художник-сюрреалист", остается для меня загадкой (описание Шписа Маргарет Мид как "изящного блондина" могло бы заронить некоторые сомнения!).

<sup>7</sup> В некоторых русскоязычных переводах, в частности в переводе книги К. Гирца "Интерпретация культур", она встречается как гипотеза "устойчивого равновесия". В книге Г. Бейтсона "Экология разума" имеет место вариант "стабильное состояние". В оригинале Бейтсона "steady

state" на самом деле присутствует и тот и другой семантический подтекст (Бейтсон часто говорит об "устойчивости" и "балансе"), поэтому оба варианта, на мой взгляд, имеют право на существование. Здесь я слежу за переводом книги Бейтсона, в основном, потому что Бейтсон – более "центральное" действующее лицо в данной статье.

<sup>8</sup> Любопытен случай, без всяких выводов упоминаемый самими Бейтсоном и Мид в их книге "Балийский характер", о том, как они пытались заснять танец женщины с кинжалом (традиционно – мужской танец) и, поскольку никак не могли найти "оказию" для съемки, решили просто пригласить женщину-танцовщицу из местного танцевального клуба. Уже через два года, однако, танец женщин с кинжалом стал обычным местом в балийских фестивалях (*Bateson, Mead* 1942: 167).

<sup>9</sup> Бахтин в этом отрывке говорит прежде всего о смеховом творчестве, но я намеренно опускаю слово "смеховое", ибо параллель на самом деле уходит гораздо более глубоко и затрагивает проблему взаимоотношения между жанрами "искусства" и "науки" вообще.

### Литература

- Арто* 1993 – *Арто А.* Театр и его двойник. Пер. с фр. М.: Мартис, 1993.
- Бахтин* 1986 [1940] – *Бахтин М.М.* Из предистории романного слова // *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 353–391.
- Бахтин* 1990 [1965] – *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990.
- Бахтин* 1997 [1944] – *Бахтин М.М.* Дополнения и изменения к "Рабле" // *Бахтин М.М.* Собр. соч. в 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1997. С. 80–129.
- Бейтсон* 2000 [1949] – *Бейтсон Г.* Бали: система ценностей стабильного состояния // *Бейтсон Г.* Экология разума. М.: Смысл, 2000.
- Бейтсон* 2000 [1971] – *Бейтсон Г.* Стиль, изящество и информация в примитивном искусстве // *Бейтсон Г.* Экология разума. М.: Смысл, 2000.
- Гири* 2004 [1966] – *Гири К.* Личность, время и поведение на Бали // *Гири К.* Интерпретация культур. М.: РОССПЭН, 2004.
- Луканова* 2003 – *Луканова А.Г.* Об экспрессионизме Натальи Гончаровой // *Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма.* М.: Наука, 2003.
- Малиновский* 2004 [1926] – *Малиновский Б.* Преступление и обычай в обществе дикарей // *Малиновский Б.* Избранное: Динамика культуры. М.: РОССПЭН, 2004.
- Мид* 1988 – *Мид М.* Культура и мир детства. М.: Наука, 1988.
- Толстой, Кондаков* 1897–1899 – *Толстой И.И., Кондаков Н.П.* Русские древности в памятниках искусства. Вып. I–VI. СПб., 1897–1899.
- Bateson* 1949 – *Bateson G.* Bali: The Value System of a Steady State // *Social Structure* / Ed. M. Fortes. Oxford: Clarendon Press, 1949.
- Bateson, Mead* 1942 – *Bateson G., Mead M.* Balinese Character. N.Y.: New York Academy of Sciences, 1942.
- Belo* 1964 – *Belo J.* An Appreciation of the Artist Walter Spies // *Walter Spies: Maler und Musiker auf Bali, 1895–1942.* Den Haag: L.J.C. Boucher, 1964.
- Belo* 1970 – *Traditional Balinese Culture* / Ed. J. Belo. N.Y.: Columbia University Press, 1970.
- Boon* 1986 – *Boon J.A.* Between-the-Wars Bali: Rereading the Relics // *Malinowski, Rivers, Benedict and Others: Essays on Culture and Personality* / Ed. G.W. Stocking, Jr. Madison: University of Wisconsin Press, 1986.
- Boon* 1990 – *Boon J.* Affinities and Extremes. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- Collison* 2005 – *Collison K.B.* One Man's Lifelong Quest for Paradise // *Eye on Asia.* 2005. Sept. 26 (<http://kerrycollison.net>).
- Covarrubias* 1937 – *Covarrubias M.* Island of Bali. N.Y.: Alfred A. Knopf, 1937.
- Foley* 1992 – *Foley K.* Trading Art(s): Artaud, Spies, and Current Indonesian/American Artistic Exchange and Collaboration // *Modern Drama.* 1992. Vol. 35. P. 10–19.
- Geertz* 1980 – *Geertz C.* Negara: The Theatre State in Nineteenth-Century Bali. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Geertz* 1994 – *Geertz H.* Images of Power: Balinese Paintings Made for Gregory Bateson and Margaret Mead. Honolulu: University of Hawaii Press, 1994.
- Geertz* 1991 – *Geertz C.* The Year of Living Culturally // *The New Republic.* 1991. Oct. 21. P. 30–36.

- Geertz H., Geertz C.* 1975 – *Geertz H., Geertz C.* Kinship in Bali. Chicago: University of Chicago Press, 1975.
- Hobart* 1991 – *Hobart M.* Criticizing Genres: Bakhtin and Bali // Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester. 1991. Vol. 73. P. 195–216.
- Hobart* 2000 – *Hobart M.* After Culture: Anthropology as Radical Metaphysical Critique. Yogyakarta: Duta Wacana University Press, 2000.
- Howard* 1984 – *Howard J.* Margaret Mead: A Life. N.Y.: Simon & Schuster, 1984.
- Jacknis* 1988 – *Jacknis I.* Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film // Cultural Anthropology. 1988. Vol. 3. P. 160–177.
- Marcus* 1985 – *Marcus G.E.* A Timely Rereading of Naven: Gregory Bateson as Oracular Essayist // Representations. 1985. Vol. 12. P. 66–82.
- Mead* 1936–1939 – *Mead M.* Bali, Iatmul, New Guinea, 1936–1939 // *Mead M.* Letters from the Field, 1925–1975. N.Y.: Harper & Row, 1977.
- Mead* 1964 – *Mead M.* Memories of Walter Spies // *Walter Spies: Maler und Musiker auf Bali, 1895–1942.* Den Haag: L.J.C. Boucher, 1964.
- Mead* 1972 – *Mead M.* Blackberry Winter: My Earlier Years. N.Y.: William Morrow & Company, 1972.
- Mead* 1975 – *Mead M.* Field Visits in a Changing World, 1964–1975 // *Mead M.* Letters from the Field, 1925–1975. N.Y.: Harper & Row, 1977.
- Rhodus, Darling* 1980 – *Rhodus H., Darling J.* Walter Spies and Balinese Art. Zutphen: Terra, 1980.
- Resink* 1984 – *Resink G.J.* La musique de Debussy dans la vie de Walter Spies // *Archipel.* 1984. Vol. 27. P. 45–49.
- Schorske* 1981 – *Schorske C.E.* Fin-de-Siecle Vienna: Politics and Culture. N.Y.: Vintage Books, 1981.
- Spies, de Zoete* 1938 – *Spies W., de Zoete B.* Dance and Drama in Bali. Kuala Lumpur, 1938.
- Stocking* 1992 – *Stocking G.W., Jr.* The Ethnographer's Magic and Other Essays in the History of Anthropology. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- Wesner et al.* 2007 – *Wesner S. et al.* Walter Spies and Dresden: The Early Formative Years of Bali's Renowned Artist, Author and Tourism Icon // *Indonesia and the Malay World.* 2007. Vol. 35. P. 211–230.