

W. Forman und B. Brentjes. *Alte afrikanische Plastik*. Leipzig, 1967.

Каждая книга об африканском искусстве, в создании которой принимает участие известный мастер фоторепродуцирования скульптур В. Форман, вызывает живой интерес как у специалистов, так и у широкого круга читателей. Такова и «Древняя африканская пластика», вышедшая в свет в 1967 г. Текст книги, изобилующий фактическими сведениями, интересными примерами и сопоставлениями, содержащий ряд смелых, хотя и не всегда бесспорных догадок, написан Б. Брентьесом. Работа эта является одним из первых изданий, специально посвященных древним и древнейшим скульптурам, найденным на территории современной Нигерии.

Предлагаемые авторами публикации нокских и ифских скульптур, подавляющее большинство которых сосредоточено в нигерийских музеях, не могут не обрадовать исследователей и ценителей африканского искусства, тем более, что эти публикации выполнены на высоком художественном и полиграфическом уровне. Особенно хороши цветные репродукции, убедительно передающие колористическое богатство памятников, темную патину латуней, бархатистую теплоту терракот. В книге воспроизведены также бенинские скульптуры и некоторые произведения народного искусства из музеев Нигерии, Британского музея, Музея народоведения Берлина и Музея антропологии и этнографии АН СССР.

Древненигерийские скульптуры представляют собой материал, весьма сложный и для исследования, и для популяризации. «Они,— пишет Брентьес,— открывают нам мир форм, который кажется чуждым тому, что излюблено африканской деревянной пластикой» (стр. 8). Особенно серьезные затруднения возникают при попытках объяснить принципиальные отличия, существующие, несмотря на ряд явно сходных черт, между многими древними скульптурами и произведениями традиционной народной пластики. Крупнейшие знатоки нигерийского искусства, в частности У. Фэгг, становятся чрезвычайно сдержанными, когда, например, заходит речь о том, что же дало возможность ифским ваятелям, унаследовавшим некоторые традиции искусства Нок, подняться в своем творчестве до классически ясного по форме индивидуального портрета. В последнее время, кстати, даже сама эта портретность стала подвергаться сомнению. Целый ряд иных вопросов, связанных с древними скульптурами и имеющих первостепенное значение, еще далек от своего разрешения. Ясно, что перед автором, стремившимся не просто познакомить читателя с выдающимися и недостаточно широко известными памятниками, но и совокупно рассмотреть основные связанные с ними проблемы, причем в такой форме, которая была бы доступна не только специалистам, стояла весьма сложная задача.

Брентьес хорошо ориентируется в материале. Последовательно излагая его, он всячески стремится подчеркнуть преемственность традиций, связывающих между собой отдельные памятники. Он неоднократно возвращается к мысли, что шедевры Нок, Ифе и Бенина, великолепные латуни из Тада, Джебба и Игбо-Укву — не разрозненные феномены высокого искусства, а свидетельства того, что на обширных пространствах в Западной Африке с глубокой древности развивалась самобытная культура, давшая многие ответвления, значительная часть которых остается еще неизвестной нам. Всем ходом своих рассуждений, постоянным стремлением рассматривать древнеафриканское искусство в развитии Брентьес возражает тем, кто, умаляя достижения традиционной культуры африканских народов, объявляет ее «застойной». Еще среди древнейших наскальных изображений Алжира,— указывает автор,— имеются такие, в которых главным является передача пластики движений, грации человека (стр. 8). В искусстве Африки издавна находили свое проявление различные изобразительные принципы; оно отнюдь не ограничивалось «причудливыми», «абстрагированными» формами, характерными для многих произведений народной резьбы по дереву. Древненигерийские скульптуры, как считает Брентьес, в некоторых отношениях сопоставимы с наскальной живописью.

Вопрос о стилистике рассматриваемых скульптур, об истоках их реалистичности — один из центральных в книге. Автор считает, что характер древненигерийской пластики (как, впрочем, и древней наскальной живописи) был предопределен двумя основными причинами — специфическим содержанием, диктовавшим именно такую, а не иную форму, и, во-вторых, влияниями извне.

Было бы безусловно неверным доказывать, что культура западноафриканских народов развивалась в полной изоляции от внешнего мира. Однако повторять вслед за Фробениусом, что «в этом искусстве (в древненигерийской пластике.— Н. К.) чуждая инициатива объединяется с африканским духом и художественной волей» (стр. 8), Брентьес отводит непропорционально большую роль возможным, но недоказанным иноземным влияниям (стр. 52), совершая тем самым серьезную ошибку. Очевидно, она коренится как в противоречивости позиции самого автора, так и в запутанности вопроса о границах приложения реализма и условности в изображающих конкретных людей традиционных африканских скульптурах, характерной для некоторых работ последнего времени. Ведь нельзя забывать, что «реальные» формы существуют в самой действительности, что при наличии определенных требований содержания они могут быть «заимствованы» непосредственно из нее.

Брентьес уделил много внимания вопросу о зависимости реалистичности древних памятников от их практического назначения и смыслового содержания. Но приходится отметить, что страницы, посвященные этой теме, могут стать предметом спора. Автор прав, указывая, что реалистичность особенно характерна для скульптур, связанных с заупокойными ритуалами и культом мертвых. Однако он еще более суживает сферу приложения реалистичности, считая ее отличительной особенностью лишь тех изображений, которые создавались для распространенных среди народов Западной Африки ритуалов вторичного погребения (стр. 25). Подобное суждение сильно упрощает существо дела. Брентьес ссылается на исследованные Ф. Уиллетом фигуры *ако*, играющие важную роль в похоронных ритуалах знатнейших лиц йорубского города Ово¹, а также на фигуры того же названия из Бенина. Однако если изображения из Ово действительно очень реальны, бенинские же, напротив, чрезвычайно далеки от того, чтобы быть портретными, они условны до крайности². В Бенине во время исполнения заупокойного обряда, если он совершается по простому, смертному, умершего может замещать даже не изображение, а связанные в узел из белой материи мел, каури и волосы и ногти, срезанные с трупа³. Этот узел, называемый *акпа*, конечно, не может претендовать на сходство с тем, кого он призван «заменить». Следовательно, реалистичность не есть неперенное качество изображений, используемых при вторичном погребении. С другой стороны, маленькие ифские терракотовые головки явно не предназначались для этого ритуала. Тем не менее они выполнены с той же высокой мерой реализма, что и большие бронзовые (относительно последних Брентьес придерживается довольно распространенного мнения, что они, дополненные деревянными телами, погребались подобно фигурам *ако*).

Гораздо более оправданной точкой зрения на этот вопрос представляется иная, а именно, что и в культуре Нок, и в древнем Ифе, и в Бенине, и в современном Ово (как и во многих других местах Африки) скульптура, изображающая конкретного человека, будь она предназначена для вторичного погребения или для того, чтобы стоять на алтаре и служить объектом культа, должна была быть наделена каким-либо качеством, позволяющим ей «отождествляться» в сознании людей с тем, чьим изображением она является. В Ифе и современном Ово таким качеством стало портретное сходство, что потребовало от ваятелей достижения очень большой меры реализма. В то же время в искусстве Бенина «отождествление» изображения строилось на иных принципах, сходных с теми, что господствуют в традиционном народном африканском искусстве.

Брентьесу можно предъявить и некоторые претензии более частного характера. Так, малоубедительны его замечания относительно древнепереднеазиатского происхождения двух распространенных в бенинском искусстве сюжетов — леопарда и человека, побеждающего зверя (стр. 51). Ведь сама охота и леопарды не были импортированы в Бенин из Передней Азии. Нетрудно понять стремление автора локализовать сообщение Геродота о похоронных обрядах «долгоживущих эфиопов». Однако параллель между их обмазанными гипсом мумифицированными трупами и большими нокскими терракотовыми фигурами (стр. 23) выглядит все же сильной натяжкой.

Приходится выразить сожаление и иного рода. Введенные в большом количестве скульптуры из Музея антропологии и этнографии АН СССР в значительной своей части представляют специфический интерес. Однако несмотря на это они не получили должного отражения в тексте книги.

И все же отмеченные недочеты вполне искупаются заинтересованностью автора своим предметом, живостью изложения и рядом очень интересных мыслей. Заслуживает внимания его сомнение в общепринятой хронологии искусства Ифе. Брентьес достаточно обоснованно ставит вопрос о том, что хронологические рамки этого искусства надо существенно раздвинуть в ту и другую сторону от отводимых ему XIII—XIV вв. Представляются не лишними основания и предположения относительно того, что культура Нок могла применять в своем искусстве металлическое литье и что ее границы были шире районов, где до сих пор находили памятники этой культуры. Главное же достоинство книги — и это необходимо в равной мере признать заслугой и Брентьеса, и Формана — в том, что она дает яркое представление о древней нигерийской пластике и о многих связанных с нею проблемах.

¹ F. Willett, On the funeral effigies of Owo and Benin, «Man», vol. I, 1966, No 1, p. 35.

² F. Willett, Ife in the history of West African sculpture, New York, 1967, p. 26.

³ R. E. Bradbury, The Benin Kingdom and the Edo-speaking peoples of S.-W. Nigeria, London, 1957, p. 51.