

быть не менеджмент, а идеология культурной целостности человечества, взаимной дополнительности и взаимной обусловленности всех культурных групп человечества, всех его социумов, их всеобщности и всеединства в пространстве общемирового природно-культурного процесса, в котором высшую ценность составляет продолжение жизни в ее видовом многообразии [Arseniev 1999: 681–699].

Когда-то в середине 1930-х годов подобную задачу формулировал, в частности, уже упоминавшийся М. Лейрис при организации Музея Человека в Париже. По разным причинам проект не был осуществлен сообразно замыслу. Об этом я говорил ранее. Сегодня Музей Человека и вовсе потерял этнографическую составляющую как отражение культурной доминантной сферы жизни людей в общественных формах бытия, отдав свои основные коллекции Музею Набережной Бранли. То немногое, что осталось, пока не имеет ясной судьбы, т.к. сохранившаяся часть Музея Человека в его историческом пространстве левого крыла дворца Шайо находится в стадии реорганизации и суть ее не раскрыта ни публике, ни специалистам смежных областей. Возможно, все же компромисс будет найден. Ведь основная идея, возникшая при организации этого музея, верная, перспективная, достойная. Значит, рано или поздно к ней снова вернуться и, похоже, уже возвращаются. Есть информация, что разработкой музея человека как вида со специфическими «надприродными» формами бытия занимаются по примеру Франции в Англии. И при этом с учетом допущенных ранее ошибок, а соответственно, на новом уровне понимания и возможностей воплощения...

Этнографическое коллекционирование

Собирание этнографических предметов может реализоваться в разных формах и по разным мотивам. Скажем, достаточно широко распространено коллекционирование «экзотическое». Это может быть сбор и хранение сувениров, привезенных из поездок в различные уголки мира. Причем в практике такого коллекционирования путешествия могут быть как истинными, так и мнимыми — в зависимости от личностных особенностей «собирателей». К примеру, собиратель сам не перемещается в интересующую его среду, но собирает более или менее комплексную и репрезентативную коллекцию по ней. Нередко такие собиратели-энтузиасты столь содержательно документируют и «легендируют» свои собрания, что иной реальный «первопроходец» может выглядеть профаном по сравнению с собира-

телем. Для иллюстрации можно сослаться на ставшие недавно известными отечественной публике и специалистам собрания М.Л. Звягина и Р. Климтга. В составе таких коллекций могут быть необычные и преимущественно «рукодельные», ремесленные, нетиражированные предметы, хотя порой (при определенном оформлении, изменении естественного, «первичного» семиотического контекста предмета) — и предметы заурядные: бытовые, даже индустриальные, но выпадающие из «привычного», нормативного типа и образа в данной культуре, выступающей объектом предметного собирательства. Чаще всего такое собирательство выступает по сути своего рода «интерьерным коллекционированием». Это способ эстетизации пространства жилых или вспомогательных помещений (лестниц, библиотек, прихожих, холлов, коридоров, а иногда кухонь, гаражей и т.п.). И каждый предмет здесь сам по себе не играет почти никакой роли. В то время как важна совокупность, масса таких предметов, создающая основной образ пространства или некие «инклюзии» в него, разряжающие внимание, отвлекающие, релаксационные. Их присутствие в доме имеет цель обеспечить образное «иноприсутствие», т.е. иллюзорное, мнимое перемещение в иную культурную среду, отличную от социокультурного окружения, в котором пребывают данное искусственное пространство, данный артефакт в отдельности и артефакт суммарного образа соответствующего пространства. В европейской традиции это имеет место давно, с эпохи Возрождения — это вопрос моды, престижа, власти и авторитета — административного, материального, духовного.

Как уже говорилось в связи с происхождением феномена музеев, именно на таких принципах, скорее всего, возникают «первые этнографические собрания» — как интегральная часть первых музейных собраний «раритетов» — «кунсткамер». В этом смысле интерьерное коллекционирование никогда не выходило из моды, а одним из его проявлений было «интерьерное этнографическое коллекционирование». В соответствии с возникновением этой моды, этой формы «коллекционирования» возникло и специализированное производство «экзотической продукции». Всем хорошо известно производство китайского шелка и фарфора «на вывоз». Весьма давно, в XVI—XVIII вв., создались целые стили экспортной «экзотической продукции» в Индии, Китае, Японии, сохранявшие черты культур происхождения, но вычурно усложненные с учетом будущего спроса в Европе, масштабные и объемные интерьеры, в которых им предстояло занять место.

Не обошел этот процесс и Африку. Известна, например, «афро-португальская слоновая кость», или, правильнее, резьба по слоновой кости

в так называемом афропортугальском стиле из районов устья Конго или побережья Гвинейского залива, относящаяся к XVI–XVII вв. Известно также и так называемое «аэропортное искусство», заполняющее своей продукцией места, посещаемые туристами, аэропорты, вокзалы, гостиницы и т.п. не только в самих африканских странах, но и на улицах крупнейших городов Европы и Северной Америки. Спрос был и спрос удовлетворялся. Внимательное обследование коллекции предметов традиционной культуры бамбара № 1688 в МАЭ, собранной Л. Фробениусом во Французском Судане в самом начале XX в., привело меня к постановке неожиданного, казалось бы, вопроса: а не являются ли некоторые предметы этого собрания «новоделами», созданными для собирателя или изъятыми им из их первичного оборота еще до попадания в него, т.е. сразу после изготовления. Такой вопрос возникает в связи с некоторыми наголовниками «согонин-кун» (№ 1688-6, 7, 10), с тканями «боголан» (№ 1688-35–49), с пряслицами для веретен (№ 1688-28–33 и др.). Вопрос возник в связи с подготовкой подробной описи этой коллекции и ее возможной научной публикацией. В процессе описания коллекции № 1688 пришлось подвергнуть все ее предметы весьма обстоятельному осмотру. Именно в процессе такового и оказалась очевидной и новизна дерева некоторых наголовников, и отсутствие каких бы то ни было потертостей, загрязнений, следов пота и т.п. на деревянных или плетеных частях, соприкасающихся с кожей участников обряда, либо следов характерной для региона буровой латеритовой пыли, обычно покрывающей все оказывающиеся на открытых пространствах предметы.

Ниже я предлагаю в качестве своеобразной иллюстрации собственное музейное описание наголовника из сборов Л. Фробениуса, хранящегося ныне в МАЭ в коллекции № 1688.

№ 1688-6 а, б, в. Наголовник *sogoninkun*. Дерево, резьба.

Прижигание. Лощение. Шапочка-корзиночка из стеблей и полос пальмового листа, плетение. Веревка х/б. Маска-передник из растительных волокон, плетение.

Маска-наголовник № 1688-6 состоит из двух основных композиционных частей: а) скульптурная композиция и б) шапочка-корзиночка (подобно № 1688-1, 4, 5 и др.).

Благодаря части **б** скульптурная композиция крепится на голове танцора. Кроме того, на основание скульптурной части надета маска-передник из плетеных растительных волокон (**в**).

Общая высота 60,5 см; длина 20,7 см; ширина (с бахромой) 16,5 см.

а). Скульптурная композиция является многоэтажной конструкцией. Ее базовая часть представляет собой животное, похожее на лисицу, енота или хорька. По данным Д. Заана [Zahan 1980], это *Orycteropus afer*. Животное стоит лапами на прямоугольном основании (подставке), фактически обозначающем землю. Это животное, служащее основанием для всей композиции, в образном решении максимально обобщено и симметрично при виде сбоку, образуя некое подобие «тянитолкая». В головной части под ребром покатой части спинки с обеих сторон имеются сквозные отверстия, создающие иллюзию глаз. Возможно, они служат для крепления пучков шерсти или х/б нитей либо связок ракушек каури (см. № 1688-3, 5). Тело животного покрыто условным орнаментом в виде выявленных зон разнонаправленных полос. Подобно № 1688-3–5 в данной композиции базовое животное весьма абстрактно. Настолько, что орнаментальное единство верхней и нижней частей композиции может создать ощущение, что базового животного и нет вовсе, а вся композиция условно и передает целостный обобщенный облик, близкий к образу антилопы. Здесь базовое животное как бы тело антилопы. По сравнению с упомянутыми номерами базовое животное № 1688-6 отличается относительной грубостью форм.

Оно выступает основанием для другого образа, который «вырастает» из его спины. Этот образ, будучи сам по себе еще более абстрактным в нижней части (части крепления к спине базового животного), тем не менее чем выше от основания, тем более обретает обобщенный образ вполне конкретного представителя африканской фауны — антилопы. Именно этот образ антилопы просматривается и в целостном облике композиции, когда взгляд отвлекается от деталей. Однако в целом скульптурная часть наголовника для европейцев с их эстетическими предпочтениями смотрится как фантастическая, близкая к абстрактной по форме, но с вплетенными конкретно-образными элементами.

В предмете № 1688-6 силуэтное сочетание базового животного с верхней частью композиции наиболее отчетливо напоминает шею антилопы. Наиболее абстрактной выглядит близкая к геометрической конструкции часть сочленения спины базового животного и расположенного ниже отвлеченного образа антилопы — небольшая и пластически весьма динамичная дугообразная кривая, вырезанная из единого куска дерева. У ранее упомянутых аналогов из коллекции № 1688 этой дуги как единого целого нет. Есть же весьма угловатая передняя часть, образующая единую кривую с «подпирающей пружиной», что подчеркнуто соответствующим орнаментальным полем. И здесь почти независимым аксессуаром выглядит задний гребень с зубчатым орнаментом по внешнему ребру, создающий иллюзию гривы антилопы. В носовой части имеется сквозное выжженное отверстие.

Композиционной доминантой в предмете № 1688-6 выступает не дуга, а фактически единый объем гнутых рогов и примыкающих к ним под углом ушей. Здесь линейные размеры базового животного превосходят горизонтальный максимум верхней части композиции при виде сбоку.

Вместо похожей на знак угла подпирающей пружины, присутствующей в предыдущих номерах (№ 1688-1–5), функциональная передняя вертикаль сочленения базового животного с верхней частью композиции выступает как зигзаг, органично переходящий в условно обозначенную «голову» антилопы. В сечении этот элемент имеет шестиугольник. Однако поиск конкретной семантики этих композиционных элементов либо сложен, либо лишен оснований. В последнем случае наличие этих элементов может быть продиктовано не столько мировоззренческими и символическими причинами, сколько эстетическими или конструктивными, например для придания устойчивости, прочности всей композиции. Это особенно важно, потому что композиция является ажурной, вырезана из относительно мягкого дерева и не обладает большой прочностью.

Ребра передней половины среднего яруса композиции покрыты по длине с внешней и внутренней сторон орнаментом из продольных параллельных линий. Задняя половина дугообразной части имеет трехгранное сечение, а внешнее ребро ее — насечку и образует подобие гребня.

Условная фигура верхней части скульптуры несет на верхней поверхности дуги пять вертикальных выступов: два больших, один средний и два малых. Большие — это два слегка выгнутых рога с двумя примыкающими под прямым углом условно переданными ушами, которые образуют два малых выступа с глубокой канавкой посередине. По кромке ушей имеются пять сквозных отверстия для крепления либо пучков шерсти или х/б нитей, либо связок ракушек каури. Средний выступ с нависающим над покатостью дуги основанием находится на некотором удалении от рогов — вперед, к головной части композиции. Это еще один рог, подобно № 1688-1. Оба больших гнутых рога покрыты штриховым спиралевидным орнаментом, видимо, выполненным прижиганием.

Общая высота скульптурной части 51,5 см; длина (по виду сбоку) 15,0 см; толщина (по виду в фас) 6,7 см.

Основание фигуры (земля): высота 1,5 см; длина 8,7 см; ширина 5,5 см.

Сохранность хорошая.

б). Шапочка-корзиночка имеет форму усеченного конуса, верхней части которого придана форма квадрата, подобно № 1688-1, 4, 5.

Изготовлена из стеблей пальмового листа, служащих спиралевидным каркасом и переплетающих его поперечно для крепления полос того же листа. К плоской вершине шапочки наложением нескольких оборотов веревки

приторочена скульптурная часть. В лобной части валика кромки можно усмотреть потертости и слабые следы пота. Вероятно, это свидетельства использования маски-наголовника в обрядовой практике.

В височных частях шапочки-корзиночки проделаны сквозные отверстия, через которые продернута х/б веревка, служащая для крепления шапочки на голове.

Длина 20,7 см; ширина 16,0 см; высота 9,0 см.

Сохранность хорошая. Есть некоторые потертости и залощенности.

в). Маска-передник надета поверх передней (лицевой) части на шапку-корзиночку и занимает примерно три четверти ее поверхности. Представляет собой плетеную полосу из растительных волокон, переходящую в бахрому-«косичку» (в верхней половине), и в свободно свисающие двойные крученые веревки (в нижней).

Полоса-«передник» приплетена на две двойные х/б веревки, в два обхвата опоясывающие основание скульптурной части композиции. При этом двойная х/б крученая веревка, завязанная узлом в затылочной части маски-наголовника, у основания скульптурной части выглядит как самостоятельная, не связанная с самой маской. Она пропитана каким-то органическим составом. Имеет залощенности от прикосновений. Возможно, в этой части она выступает в функции оберега и, соответственно, имеет следы ритуального «кормления». Во всяком случае у бамбара имеются подобные амулеты из х/б веревок с узлами — *tafo*.

Длина (без веревки) 28,0 см; высота (по бахrome) 15,0 см; толщина (примерная) 0,7 см.

Сохранность хорошая. Залощенности.

Бамбара (б. Французский Судан — на момент сбора, ныне — Республика Мали).

Маска-наголовник № 1688-б — классический и типологически устойчивый образец обрядовых предметов, используемых в культурах плодородия представителями этнической группы бамбара — оседлых земледельцев бассейна верхнего течения рек Нигер и Сенегал суданской зоны Западной Африки. Как правило, эти обряды проводятся в начале и в конце сельскохозяйственного сезона (май-ноябрь). В них принимают участие юноши, составляющие возрастной класс «воинов», т.е. неженатой молодежи, находящейся на обязательной трудовой и, в случае необходимости, военной службе в интересах своей деревни в целом. В соответствующих масках-наголовниках в рамках обрядов окончания работ и сбора урожая выступают наиболее отличившиеся молодые люди.

Сами маски-наголовники олицетворяют воспроизводящиеся силы природы и в них заложен символический образ соития и трансфигурации. Ана-

логичные маски-наголовники имеются в многочисленных музеях мира. Они используются и изготавливаются представителями этнической группы бамбара прежде всего в Республике Мали вплоть до настоящего времени.

Типологически близкие им наголовники с изображением антилоп или жезлы с аналогичными изображениями известны и у ряда народов Буркина-Фасо (моси, курумба).

В коллекциях МАЭ имеется обширный набор аналогичных предметов. Наиболее показательными аналогами № 1688-6 выступают предметы из той же коллекции — № 1688-1–13, а также предметы из более поздних собраний Д.А. Ольдерогге и В.Р. Арсеньева.

Сегодня в Африке и за ее пределами в местах, приближенных к «потребителю», существует развитое производство имитаций образцов традиционного пластического творчества африканцев. Имеются целые сообщества резчиков и литейщиков-имитаторов. Одним из мест базирования таких «артелей» и соответствующего производства в столице Республики Мали Бамако выступает «Артизана» — ремесленный комплекс, построенный еще в первые десятилетия колониальной эпохи. Для корректности словоупотребления внедрен в оборот даже специальный термин, снимающий вопрос об аутентичности соответствующих предметов, — «этноарт». В крупных городах западных стран имеются многочисленные бутики, специализирующиеся на продаже такой продукции. Как уже было сказано ранее, для музеев этнографического профиля, художественных галерей возникает проблема фильтрации таких «симулякров», охраны фондов да и соответствующего рынка от нашествия подобных предметов. Кстати, потеря традиций профессионализма в музеях может открыть заслоны для таких предметов. И если документация приобретений и экспертиз будет вестись формально, то фонды музеев могут оказаться «завирусованы» подделками, репликами, копиями. В таком случае потребуется огромная работа по исправлению «девиаций», но при этом престижу музея будет нанесен непоправимый урон. Впрочем, отчасти об этом речь уже шла.

Как частично уже и затрагивался аналогичный случай, имевший место в связи с фондами Музея ИФАН'а в Дакаре. Незадолго до окончания колониального режима этот музей приобрел несколько тысяч предметов в различных регионах Западной Африки. Однако, как я уже писал, в 1996 г. знакомство с той частью фондов, что относится к бамбара, и с сопутствующей документацией показало, что почти все предметы этого поступления происходят от ограниченного набора

«поставщиков» и являются грубыми подделками, выдаваемыми за традиционную пластику. Из-за неизбежности скандала по этому поводу вопрос деликатно обходится молчанием. Но в кругу специалистов, в частности в ходе Коллоквиума по африканскому искусству во Флоренции в 1989 г., этот вопрос звучал. Равно как звучало и более чем радикальное предложение одного из итальянских коллег. Он предложил просто уничтожить эти «фонды» сжиганием.

Этнографическое научное коллекционирование есть многосложный процесс, требующий знаний, терпения, вкуса, интуиции, многолетнего опыта работы с предметами. Нужна постоянная пальпация, переключивание, всестороннее осматривание предметов. Нужно сравнительное видение вещей в собственных фондах, в поле, в фондах и на экспозициях других музеев.

Этнографические коллекции должны быть системным отражением, отпечатком в вещах знаний, представлений, поступков людей, чьи культуры намеревается отразить этнографический музей. Это крайне сложно, т.к. чаще всего музеи довольствуются случайными приобретениями. Для создания системных коллекций, целостно отражающих культуру того или иного народа, требуется не одна экспедиция с достаточно четким начальным представлением о «культуре идей и действий» («неовещественной культуре») этого народа и «культуре вещей» («овещественной культуре»), с которой предстоит работать. И эти представления должны постоянно уточняться, конкретизироваться, корректироваться.

Но об этом подробнее — в следующих разделах и подразделах.

Вещи как документы жизни, «объективированные» свидетельства бытия общества

В фокусе внимания в работе выступает особая система опосредования реальности в процессе ее отражения. Она в конечном счете создает и приращивает сами формы опосредования, которые в свою очередь становятся реальностью бытия, его средой. Иначе говоря, речь идет о культуре, формах бытия. Вот эти-то условные ряды, цепочки опосредования и возврата в оборот бытия через отражение и составляют предмет исследования. На самом деле нет ни рядов, ни цепочек. Это лишь привычные для науки, познающей деятельности приемы описания, т.е. все того же опосредования реальности в процессе ее познания. К тому же речь идет о познании одной системы культуры