

старейшего обладателя африканских фондов России — МАЭ (Кунсткамера) РАН. В этих условиях МАЭ не только не сможет оказаться в стороне от такого процесса, но и должен выработать соответствующую стратегию взаимодействия с собирателями.

Тем не менее достижения за все прошедшее время в области музейной африканистики есть. Фонды систематизированы и каталогизированы, существует постоянная экспозиция, посвященная культуре африканцев, имеются развернутые презентации отдельных разделов фондов, альбомы, интересные, не потерявшие научной и искусствоведческой ценности исследования. Имеется и потенциал для будущих подвижек в музейной деятельности отдела. Основу для такого оптимизма дает и наличие грамотных специалистов, и то, что многие теоретические проблемы культурологии традиционной Африки могут ныне решаться и решаются на вполне современном уровне. Это, в частности, делает возможной и неизбежной разработку новой экспозиции отдела Африки, ориентированной на более или менее отдаленную перспективу. Ибо создание экспозиции в этнографической музее — это не результат, но процесс постоянного совершенствования в соответствии с достижениями науки и экспозиционного дизайна.

Следует отметить, что одной из первых забот МАЭ в ближайшей перспективе будут фонды, которые ныне переполнены и находятся в малопригодных помещениях с неудовлетворительным техническим оснащением.

От «музеев вещей» к «музеям культур»

Наряду с техническими возникают и концептуальные проблемы развития музея. Эстетизация экспозиции, введение в оборот наиболее выразительной, образно насыщенной информации в предметах, дизайнерских экспозиционных решениях, повышение доли произведений искусства и превращение самой экспозиции в творение искусства — вот, на мой взгляд, весьма важная установка на будущее. И она чрезвычайно насущна для собственно африканской экспозиции МАЭ. Однако в связи с этим есть обстоятельства, которые требуют особого рассмотрения.

Еще в начале нашего века приложение понятия «искусство» к продукции африканского «духа» было невозможно по мотивам культурного снобизма западной цивилизации. В лучшем случае к предметам, имеющим черты и признаки художественного творчества африканцев, слово «искусство» (ars, art, arte) фактически прилагалось, но

только в стертой в сознании форме *artisans* — «ремесло, сфера производственной деятельности», «искусство ручного труда», или еще глубже: *arte* — «сделанное (руками), изготовленное». Здесь само слово «искусство» означает в современной системе понятий «умение», «мастерство», а не соотносится с эстетическими категориями.

Потребовалась революция вкусов, нравов, привычек, чтобы начать распознавать эстетические достоинства в произведениях африканских ремесленников. Понадобились радикальная ломка и трансформация самоосознания европейской и в целом западной цивилизации. От восприятия себя как единственной и исключительной она постепенно приходит к осознанию себя как части общечеловеческой культуры — единой во множестве составляющих ее культур всех стран и народов Земли. Характерно, что именно люди искусства, художественной сферы и мышления — художники, скульпторы, музыканты и поэты — раньше других почувствовали это всемирное родство культур и сделали шаг навстречу, протянули руку безвестным творцам, носителям человеческого духа в Черной Африке и Океании, в Америке и Сибири.

Эстетическая категория «искусство» теперь приложима к явлениям духовного творчества (в частности, к овеществленным, материализованным) всех народов и культур, а не только к тому их кругу, где сама эта категория и вызревала.

Общечеловеческая культура, которая перестает быть только западной культурой, синтезируя все достижения жителей планеты Земля, в то же время имеет внутреннюю структуру. Ее отдельные элементы, в частности музеи, возникли исторически и функционально. Этнографические музеи появились в XIX в. как естественное наследие и продолжение «кабинетов диковинок» («кунсткамер»), экзотизма стиля барокко, эпохи Просвещения, который не изжит во многом и поныне. Именно в период деятельности этих первых «музеев» заложена основа всех реально существующих фондов, отражающих в вещах максимально возможные аспекты жизнедеятельности африканцев. Весь вопрос в том, как взглянуть на эти вещи, кто смотрит на них?

Нет ни одного предмета, созданного руками человека, который бы не был поливалентен, многозначен, многофункционален. Как минимум он имеет утилитарное и дизайнерское решение. Этнограф видит в нем одно, социолог — другое, инженер — третье, художник — четвертое. И так — до бесконечности, учитывая расхождение отраслей общечеловеческой культуры [Арсеньев 1990а].

Тут, может быть, сокрыт вопрос вопросов. При всем своем органическом единстве во множестве современная культура содержит внутренний, собственно культурный антагонизм: расхождение двух ветвей — «рацио», связанного с наукой, и «эмоцио», связанного с искусством. Не здесь ли противоречие между этнографическим музеем и музеем художественным (музеем искусства)? А противоречие это объективно, но в силу обстоятельств оно оказывается еще острее из-за эстетического отставания общечеловеческой и, в частности, западной культуры от исторически опережавшей рационалистической потребности осмыслить, понять африканские культуры.

Этнографические музеи возникли раньше, но они в какой-то мере высушили, препарировали, схематизировали культуры чуждых народов. Эти культуры оказались как бы раскассированными, разложенными по полочкам. И вместо больших живых культур получилось много-много их составляющих, искусственно отсеченных друг от друга.

Признание равенства культур созданием художественных музеев может привести, вопреки вполне демократичному, объективному и справедливому намерению, к организации новых «ящиков», новой матрицы, ибо отделение искусства от культуры неизбежно будет весьма произвольным. Почему, например, можно признавать традиционным искусством только скульптуру? Как быть с живописью, петроглифами и т.п.? Как быть с орнаментикой, дизайном и т.д.? Где все же грань искусства и ремесла, особенно учитывая весьма быстро эволюционирующие и расширяющиеся в представлениях о возможном эстетические ценности (пусть даже в той культуре, которая признается на данный момент как общечеловеческая)?

Я припоминаю, как восхищался в 1970–1980-х годах на улицах Бамако автомобилями-игрушками, сделанными из проволоки подростками бамбара. Для меня это было и техническое, и дизайнерское чудо, которое вполне само по себе можно было представить и на выставке детского технического или художественного творчества, и на выставке «дада» или «поп-арта». Но тут обычно подключается критерий не только «регионализации культур», но и прежде всего профессионализма, т.е. все, что делает профессионал (например, художник) — искусство, непрофессионал — не искусство (ремесло, детское творчество и т.д.). Разумеется, автомобили из проволоки — далеко не традиционное искусство. Но чувство пластики, умение организовать пространство — не прямое ли это наследие художественных, да и шире — мирочувствующих, традиций? В любом случае в этнографическом музее такому предмету место найдется...

И в то же время, борясь за «сухую правду жизни», этнографический музей с трудом пойдет на признание иерархии статусов своих фондов. Здесь равно рады мотыге, калемасе, фигурке предка или покровителя плодородия. Можно ли считать, что в рамках одной культуры что-то важнее (земледелие или космогония)? И все же и здесь признается неравенство семиотических статусов вещей. При этом, конечно же, вещи — не более чем источники информации о породившей их культурной среде.

Однако произведение искусства в первую очередь воздействует на чувства, и только потом утилитарно. Именно на таком чувственном совпадении, когерентности чувств творца (и первоначального пользователя) с чувствами исследователя и зрителя (в чуждой культуре) строится выделение предметов искусства. Но это заведомо субъективно, хотя достоверность чувственной информации в данном случае может быть поставлена на вершину иерархии всех качеств предметов, ибо только таким образом и обеспечивается общечеловеческое равенство — «Искусство велико!»

Если подвести краткий итог сказанному, то надо подчеркнуть, что и для искусствоведа, и для этнографа стоящий перед ними предмет не существует вне среды, ценностей своих или среды, ценностей общества создателя, находящихся во взаимодействии. Мы и создатели видим их и одинаково, и по-разному одновременно. Сближение этих взглядов, их переводимость — задача и этнографов, и искусствоведов. Поэтому, размежевываясь, лучше объединиться.

Этнографическим музеям можно идти на риск, нарушая время от времени равноправие разделов экспозиции увеличением веса или акцентуацией овеществленных достижений «духа» африканцев в их артистическом творчестве, а художественным музеям, наоборот, нужно «приniżать» высокий эстетический полет своих экспонатов, показывая иногда их реальное место в культурной среде создателей. Необходимы и совместные выставки по компромиссной тематике.

* * *

Совершенно очевидно, что экспозиционная политика является непреложным следствием профиля музея, но в то же время она и продукт определенной концепции (научной, эстетической, дизайнерской и т.д.), тесно связана с состоянием культуры того общества, запросам которого призвана служить. Она не только формирует зрителя, но и удовлетворяет его.

Как быть этнографическому музею в данной ситуации?

Можно обратиться к ряду исторически известных вариантов подхода к разрешению проблемы, чтобы приблизиться к тому, как экспонировать предметы африканского искусства. В связи с этим в чем-то придется повториться.

Первым из известных подходов был экзотический. И возник он еще до появления «кабинетов диковинок» по мере расширения связей выходящей из средневековья Европы. Можно вспомнить кубки и олифанты из слоновой кости и бивней при дворах европейских монархов, изготовленные в королевстве Конго. А ведь для своего времени это был кич, подобный сегодняшнему массовому «аэропортному искусству». Это и был типичный «экзотизм». Поэтому, скажем, если начинать писать историю «аэропортной» сувенирной продукции, то начинать придется с афро-португальской бронзы и ряда плакет из дворца Древнего Бенина.

Спецификой экзотического подхода собирания «кунсткамер» были подбор и экспонирование разных по характеру искусственных и естественных вещей (образцов растений и их плодов, минералов, предметов быта и культовой практики), резко отличных по своему облику от привычного предметного окружения. Впрочем, и здесь непреложным условием, желательной все же была не полная непохожесть вещей, а доведенная до абсурда (в рамках данной культуры) какая-то из принятых форм выразительности (например, гротесковость). Судя по сохранившимся в фондах музеев мира образцам, отражающим эпоху действия экзотического подхода, важным на первых порах являлось требование собирателей к качеству их исполнения и материала (полированное дерево, кость, камень, тщательно обработанный металл и т.п.), не диссонирующего с дворцовыми интерьерами первых экспозиций. По мере же развития музейного дела, особенно к середине XIX в., сбору и экспонированию даже в рамках данного подхода уже подлежит все, что соответствует требованию непохожести. Экзотические экспозиции рассчитаны на внешний эффект, порожденный вычурной и непонятной фантазией, на создание насыщенной знаковой ситуации без ясного представления о содержательном аспекте этой ситуации, на активные ассоциативные токи без четкой их идентификации.

В профессиональной сфере к концу XIX — началу XX в. экзотический подход органично переходит в просветительский. Это эпоха торжества разума, величия этнографии как эмпирической науки. Экспонируемые предметы подаются либо по народам и сферам их

деятельности (земледелие, охота, ремесло и т.д.), либо по видам технологии изготовления предметов (дерево и его обработка, плетение, ткачество, гончарное производство и т.д.). Есть смешанные экспозиции. Есть экспозиции тематические: «Оружие народов лесной зоны», «Маски народов бассейна Конго» и т.п. Именно такие экспозиционные принципы наиболее прочно удерживаются в этнографических музеях и актуальны по сей день. В них создаются макеты и диорамы, инсценировки из одетых манекенов, чтобы посетитель, не побывав на месте, мог знать, как все это бывает на самом деле. Но, увы, нередко получается, что плетенщик корзин сидит на табурете вождя под развесистым бананом. Просто не хватило подлинных фоновых материалов. Но это уже элемент экзотизма в рамках просветительского подхода.

Впрочем, экзотизм в любительском собирательстве и экспонировании не умер и сохраняется до сих пор. Во многом как раз именно ему и служит значительная доля ремесленного производства, так называемое «аэропортное искусство». Впрочем, в последнее десятилетие в моду индустриальных стран вошел так называемый «этно-арт», или коротко — «этно». Эта массовая ремесленная продукция экзотических стран свободно продается в специализированных бутиках крупных европейских и североамериканских городов. Интерес к «этно» вызван усталостью потребителя от стандартизированной промышленной продукции и холодного обезличенного дизайна. Люди хотят «хэнд мейд», люди нуждаются в том, чтобы потребляемый продукт нес тепло других рук и других душ. Но и в этой области возник «поток», «вал» и в конечном счете подмена ценностей. Символы оказываются пустыми, переходя в рыночную систему, в систему потребления и потребительства. Настоящие вещи доступны только богатым и очень богатым. А стандартный «хэнд мейд» встречается теперь в каждом втором уважающем себя доме. Чем-то это напоминает историю эволюции русской, дагестанской, среднеазиатской глиняной игрушки за последние полсотни лет: от индивидуального, авторского, творчества к массовому обезличенному потоку.

В недрах все того же экзотического подхода к собиранию и экспонированию возник, видимо, и эстетический подход. Вначале это, возможно, шло по схеме аналогии: «То, что искусство для нас, должно быть искусством для них». Потом возникло представление о том, что искусство — вневременная, универсальная категория. Африканская скульптура в мастерских художников начала XX в., в собрании живописи П. Пикассо и А. Матисса московского коллекционера С.И. Щукина — вот первые реальные примеры такого подхода. Эстетический

подход — подход демократический, он утверждает «равенство духа», постигаемое через созерцание, через эмоциональный код, через близость чувств или через видимость, иллюзию этой близости. Даже если языки взаимодействующих культур разные, даже если восприятие неадекватно, контакт есть. Есть эмоциональный сигнал. И природа его, вероятно, едина, но форма выражения, осознания различна для создателей-африканцев и посетителей наших художественных музеев.

Итак, как же быть с экспозицией? Оставлять себя и посетителей с чувством и впечатлениями, искаженными «испорченным телефоном» непереводимости культур? Или исходя из принципиальной непереводимости максимально приближать, тем не менее, меру соответствия? Может быть, попытаться выработать аутентичный подход. Он в какой-то мере выступал бы как иллюзорный. Иллюзорный — в смысле ощущения погружения в реальную культурную среду, где правдив не отдельный предмет, а их совокупность, целое, организованное по реальным законам предметное пространство. Можно возразить, что такой подход не нов, что он выступает не более чем развитая форма просветительского (этнографического) или эстетического подхода.

Думаю, что такой взгляд не вполне верен. Речь идет о проблеме не технической, а концептуальной. Разумеется, дизайн в состоянии способствовать адекватности восприятия в рамках и этнографического, и художественного подходов. Практика показывает, что такой прием успешно применяется. Есть плохие и хорошие музеи того и другого профиля. Вопрос упирается в способы соединения несоединимого и перевода непереводимого.

Наука и искусство, разум и чувства разошлись в нашей культуре столь далеко [Арсеньев 1990а], что, когда они начинают взаимодействовать с явлениями чуждых культур, возникает своеобразный гордиев узел, который, увы, чаще всего просто разрубается по одному из принятых клише: маски вешаются на стену, круглая скульптура выставляется в шкафу, фигурки плодородия грудятся в тесную компанию по этническому или какому-либо иному принципу и т.п.

Как известно, любая диорама, любая музейная сценография, даже очень правдоподобная, содержат в себе фальшь. Эта фальшь в том, что они заведомо мертвы. Экспозиция — изначально какое-то ограничение правды, подлинности. Но, вероятно, проигрывая в информативной полноте и достоверности, абсолютно необходимо стремиться к достоверности эмоциональной. Возможно, именно здесь и заключена «болезнь» этнографических музеев. Полнотой экспозиции «по сферам жиз-

ни» они «убивают» ощущение таковой у посетителей. Полнота более нужна для специалистов, которые способны получить ее и в фондах. Что касается динамики экспозиции, то она должна быть не в манекенах, не в их позах, а в соотношении вещей по их зрительной напряженности, эмоциональной насыщенности, пространственной достоверности. Разумеется, здесь не обойтись без дизайна, но решающими являются знания моделируемого в экспозиции культурного пространства, рациональная и эмоциональная достоверность в его передаче.

Аутентичный подход должен неминуемо сталкиваться с целым рядом проблем фондового, научного, дизайнерского, собственно эстетического характера. Так, есть проблема полноты аксессуаров основного предмета в экспозиции. Допустим, что это маска. Как выставлять маску, если основа ее действия рассчитана на пространство, движение, ритм. Сама маска, каковой воспринимается личина, — только часть целого костюма. Миф же о ней — во многом порождение экзотической волны на втором и более поздних этапах усвоения африканской культуры в 30-е и даже 50–60-е годы XX в. Ведь это примерно то же самое, что экспонирование только короны при желании представить короля и королевскую власть. Это же ставит и проблему акцентуации основного, образно и символически значимого памятника культуры, попадающего в экспозицию, и т.п.

В связи с МАЭ хотелось бы отметить и следующее. Вероятно, ход исследований в данной области давно уже подвел к тому, что деление культуры на материальную и духовную, на овеществленную и нет не только условно, но и устарело. Сейчас музей, особенно этнографический, это не только вещи, но и видеогаммы, фонограммы и т.п. Совокупная и достоверная картина представляемых народов, их мир, образ мыслей и образ поступков — вот что должен обеспечить этнографический музей. Выйдя из него, посетитель должен прочувствовать, а затем и осознать величие человечества в разнообразии его культур, в их равноценности, величие природы, делающей великими и людей, ответственность людей перед природой в себе и за себя в природе. И, разумеется, величие это в наибольшей степени воплотилось в создании второй природы — культуры, к вершинам которой относится искусство. Искусство же африканцев — бесспорное тому свидетельство. Но это и урок, повод к переосмыслению функций этнографического музея, к увеличению доли эстетически выраженных, семиотически насыщенных вещей и экспозиционных подходов в практике музейной выставочной деятельности, в других формах информационного оборота фондов и знаний в системе «музей — посетитель — общество».