

КОМПАРАТИВНОЕ ЭТНОГРАФИЧЕСКОЕ МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

А.Ю. Москвитина (Сиим)

КОМПАРАТИВНОЕ ЭТНОМУЗЕЕВЕДЕНИЕ И ЭТНОИСКУССТВОВЕДЕНИЕ (НА ПРИМЕРЕ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ ТРОПИЧЕСКОЙ АФРИКИ)

Этнографическое музееведение — это наука по расшифровке образных кодов чужих культур, данных в материальных предметах, а также искусство демонстрации этих кодов в музейной экспозиции через правильно подобранные комплексы вещей. Проблема связи научного знания о вещах с самими вещами в музейном контексте по-прежнему остается насущной.

Вопрос о соотношении формы и функции произведений традиционного искусства и предметов смежного с ними круга неоднократно ставился в работах специалистов как установка на дальнейшие исследования. Картина мира и способ воплощения культурного наследия человечества выступает во множестве вариаций в крупных этнографических музеях разных стран. За этим разнообразием стоит специфика национальных школ антропологии и этнографии, обусловленная самобытной историей взаимодействия среды происхождения исследователей с изучавшейся ими средой и сложившимися в этом процессе стереотипами. В музейных экспозициях мы, как правило, имеем дело с интерпретацией и реконструкцией не самих по себе иных культур, а наших о них представлений; сравнительный анализ таких «версий» представляет интерес в рамках музейной антропологии.

Начиная с колониального периода этнографические предметы не только заполняли научные фонды развивающихся музеев народоведения,

ния, но и попадали в оборот рынка произведений искусства. Можно говорить о складывании этнографического искусствоведения как вспомогательной отрасли знания на границе искусствоведения и этнографии. Искусствоведение по отношению к музею и представленным там предметам — это описательная обслуживающая дисциплина, в то время как этнография и антропология для своих музейных практик — фундирующие науки. Однако уже в силу их необходимости в непосредственной работе с образами в этнографическом музееведении неизбежным стало разделение на просто материальную культуру и этнографическое искусство.

Рынок этно-арта зародился во Франции. В настоящее время Париж наряду с Нью-Йорком остается центром аукционной торговли произведениями традиционного искусства народов мира. Существование такого «параллельного потока» артефактов не перестает оказывать влияние на концептуальную политику этнографических музеев

Изучение материальной культуры и искусства народов Африки — область знания, пограничная даже по отношению к африканистике, которая уже сама по себе — наука комплексная, «гибридная», с множественным объектом, неоднозначным предметом и неоднородными методами. В отношении методов оно может блокироваться с теоретическим и практическим музееведением (при разработке методик сбора и концепций экспонирования), а также с культурологией и искусствоведением. К тому же этнография и в некоторой степени этнология — науки, позволяющие себе «образное воплощение» (в виде музейных экспозиций), в отношении различных вариантов которого на протяжении многих лет неоднократно специалистами поднимается уже ставший риторическим вопрос: «Музей этнографии или музей искусства?».

Этнография зарождалась как прикладная колониальная наука; это непосредственно сказывалось на особенностях оформления музеев народоведения и колониальных выставок. Впоследствии попытки освобождения от стереотипа «колониального музея» обычно шли по логике обособления эстетического аспекта вещей, иными словами, приобщения к тайнам непознанной красоты и принятия некогда непонятых ценностей. Но при ближайшем рассмотрении эта тенденция имеет колониальный, по сути, характер вторжения в область образных ресурсов с целью их дальнейшего потребления. То есть существует опасение, что в рамках культуры потребления при все более рафинированной подаче материала происходит деградация его восприятия от наивного детского удивления экзотике к снобистской инфантильной всеядности. Сложно сказать, что более «колониально»: выставлять африканскую скульптуру

как «туземных идиолов» или как созданные безымянными гениями шедевры arts premiers.

Это понятие — arts premiers — стало краеугольным камнем концепции Musée Quai Branly (Париж) — крупнейшего в мире за последние несколько десятилетий музейного проекта, реализованного по воле французского экс-президента Ж. Ширака. Однозначно без потери оттенков смысла перевести его сложно: так однажды был назван принцип объединения множества вещей и само множество вещей, и ни то ни другое не имеет эквивалентов как в сегодняшней российской, так и в советской действительности. Это premier не совсем примитивное, не вполне первобытное и не первичное. К возможным граням его содержания придется еще неоднократно возвращаться. О том, что arts premiers — ожидаемая ступень эволюции колониального музея, неоднократно говорит в своей полемической монографии «Le Gout des Autres» («Вкус других») французский антрополог и ведущий теоретик музейного дела Б. д'Этуаль.

И все же, несмотря на резкую критику, которой подвергся проект музея со стороны ведущих антропологов, концепция arts premiers не является стопроцентно маркетинговым ходом, а музей Quai Branly — коммерческим проектом. Она подразумевает возможности для заявленного в программе «диалога культур», а также постановку и решение определенных научных проблем в фигуративном отражении, иллюстрирует теорию. Не исключено, что этнографическая наука возвращается на новом уровне к тому, к чему в конце позапрошлого века привели интуитивные искания интеллектуально-творческих элит Европы.

Многие ранние фундаментальные научные труды по культурам Африки несут в себе отпечаток интуитивистского художественного мировоззрения и пафос первооткрывательства. Так видели проблему не фантазирующие теоретики, а ученые с серьезным полевым опытом. Среди таких можно назвать книги немецкого культуролога Л. Фробениуса (Unbekannte Afrika — «Неизвестная Африка») и позднейших его последователей, связывавших историю африканских цивилизаций, особенно Иле-Ифе, с Древним Египтом и античными цивилизациями. Позже ассоциативные параллели с египетской культурой стали рассматривать не буквально, а на уровне, в лучшем случае, типологического сходства, но полностью из научного оборота они до сих пор не выпадают. А Л. Фробениус по-прежнему считается первым ученым, внесшим в изучение материальной культуры африканского континента историко-археологический контекст.

Мифологизирующий, отчасти мистифицирующий художественный подход не раз проникал в сферу научных исследований по материальной

культуре народов Африки. Так можно охарактеризовать книги о Западном Судане, в особенности о народе догон, французского антрополога М. Гриоля, в которых ярко выражено мифотворческое начало.

М. Гриоль — основатель собственной научной школы и одна из самых харизматичных фигур в области европейской полевой этнографии. Как утверждает один из отечественных исследователей, у него «встречаются исследования, не столько информирующие, сколько дезинформирующие читателя». В его монографии «L'Art de l'Afrique Noire» («Искусство Черной Африки»), а также в совместном с Ж. Дитерлен труде «Le Renard Pale» («Бледный лис») по культуре догонов в центре внимания — объекты материальной культуры как культовые атрибуты, выявление и расшифровка сокрытых в них символических кодов, входящих к космогоническим мифам.

Сам М. Гриоль и особенно его ближайший соратник в легендарной этнографической экспедиции «Миссия Дакар-Джибути» (1931–1933) М. Лейрис, автор ряда книг по материальной и духовной культуре Африки, были теснейшим образом связаны с кругами сюрреалистов. Так, начиная с эпохи кубизма, неоднократно трансформированные в сознании представителей творческих элит и часто доведенные до неузнаваемости образы африканского искусства курсировали из художественной сферы в научную и возвращались в академическую этнографию. Научный миф М. Гриоля оказался исключительно жизнеспособным во французской науке и в представлениях самих изучаемых народов, и, несмотря на уязвимость для критики, его невозможно сбросить со счетов как воплощение, по выражению К. Леви-Стросса, характерных для науки того времени «философских предрассудков и социологического мистицизма».

В конце XIX в., когда европейское искусство находилось в бесконечном поиске новых путей, оно неожиданно открыло для себя африканскую деревянную пластику. Именно в ней воплотилась идея конструирования новых форм в противовес традиционному для европейского сознания копированию природы. Логика развития экспериментального искусства с начала XX в. — во многом отражение сложного видения европейскими художниками арабского, китайского, океанийского, русского и особенно африканского стиля, следствие наложения разных способов восприятия реальности.

Ударное влияние африканской пластики часто считают позитивным для вывода европейского искусства из кризиса, свежей струей, катализатором создания новых направлений «интеллектуального» искусства. Его также сравнивают с открытием греко-римского художественного

наследия в эпоху Возрождения. Эта типологическая параллель встречается в серьезных исследовательских работах, но она все же остается не более чем эмпатической метафорой не без оттенка рекламного хода.

Одним из первых заговорил об этом в начале XX в. основатель рынка африканского искусства парижский галерист П. Гийом. В конце XX в. именно эту линию развивал в своих работах и известный французский коллекционер и общественный деятель Ж. Кершаш, главный апологет концепции музея arts premiers на набережной Бранли, убеждая правительство Франции в необходимости его открытия.

При этом, даже на заре интереса к традиционному африканскому искусству, некоторые представители творческих элит — художники академического и ретроспективного склада — выражали скепсис по поводу благотворного влияния «африканских идиолов», видя в кубизме предвестник гибели благородных искусств. Впоследствии многие уже африканские историки и культурологи со своей стороны нередко критиковали — в духе свойственной «Негритюду» риторики («белому человеку не дано понять...») — поверхностную формальность отношения европейских художников к африканским образам.

Первые опыты живописцев-новаторов были связаны с трансформацией «архаической» скульптуры в живопись и графику — переносом образов из трехмерного пространства в двухмерную плоскость холста или бумаги. Это рационализированные интерпретации, где контакт с африканским образом идет как бы по касательной. Европейская «прямолинейная» логика не вторгается в пространство внутреннего круга африканской материальной культуры, почерпнутый образ, естественно, впоследствии эксплуатируется в отрыве от роли и функции, присущей ему в «среде бытования». Он становится художественной абстракцией, которой в дальнейшем предстоит самостоятельная эволюция форм и функций.

Увлечение Африкой не только привело традиционное искусство континента в круг узнаваемых нами образов и приблизило к интуитивному их пониманию; вслед за работами кубистов оно способствовало возникновению коммерческой моды на «все африканское», вызвало настоящий африканский бум среди частных коллекционеров и на аукционах.

Первый салон и торги с африканскими лотами относятся к периоду, непосредственно предшествовавшему Первой мировой войне. Создание рынка африканского искусства связывают с именем парижского «арт-дилера» П. Гийома, близкого к кругам фовистов и кубистов, специализировавшегося на продаже их произведений. Сегодня этнографиче-

ское искусство стало особой статьей на рынке. В настоящее время торги с распродажей коллекций по Африке или Океании либо Африки вместе с Океанией входят в ежегодный график крупнейших аукционов Европы и США.

Эстетический формализм европейских художников обеспечил африканским вещам алиби в глазах европейцев и вывел его за пределы стен «кунсткамеры» и за рамки понятия «этнографических материалов» или культурных трофеев. Высшим проявлением этой тенденции стало включение африкано-океанийского отдела в постоянную экспозицию Лувра и реализация крупнейшего проекта музея XXI в. Quai Branly, фонды и экспозиции которого сформированы из коллекций Музея человека (Musée de l'Homme) и Музея искусства Африки и Океании (МАО — Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie).

Можно сказать, что традиция галерейного собирательства не прерывалась, поступательно развиваясь, пока не получила воплощения в государственном масштабе. Главными консультантами и генераторами идей выступили владельцы частных коллекций и негосударственных культурных учреждений (Musée Dapper). Сегодня в музее на набережной Бранли и других государственных музеях, где представлено этнографическое искусство, налажены и отработаны контакты с частными галереями. Новые поступления могут закупаться на аукционах при продажах известных частных коллекций. Распространенной практикой в музеях Европы и США стало выставление в крупных государственных музеях частных собраний (к примеру, бенинские бронзы из коллекции К. Перлза в музее Метрополитен).

Понятие arts premiers вбирает в себя артефакты из Африки, Азии, Океании, Северной и Южной Америки. Но это не просто искусство неевропейское. Во Франции грандиозное реструктурирование музейной системы (уже упоминавшееся перемещение коллекций Музея человека и Музея искусства Африки и Океании в музей на набережной Бранли) не затронуло музей Guimet, где по-прежнему выставлены образцы придворного искусства и ремесел дальневосточного региона и Индии. Все азиатские материалы, попавшие на плато музея на набережной Бранли, более архаичны по внешнему виду (Азия представлена культурами Ладаха, Раджастана, страны айнов).

Символ музея — Чупикуаро, мексиканская глиняная статуэтка (500–100 годы до н.э.), закупленная специально для музея. Arts premiers — эстетика архаики, язычества и первородного синкретизма, свободная от рамок эстетического моделирования высоких цивилизаций. Это некоторые константы, не подвергающиеся воздействию прогресса.

Упор на архаику в концепции arts premiers — идею искусства вне истории — неоднократно подчеркивал в своей аналитической монографии о музее Других культур и Бенуа д'Этуаль.

В этом единстве подхода возможны некоторые сбои на уровне деталей. Скажем, отнесение к arts premiers фрагментов расписанной фресками монастырской стены из Эфиопии спорно, ведь эта маргинальная традиция, происходящая от византийской и коптской иконописи, — «парадный» стиль государственной церкви императорской Эфиопии. В то же время это вполне позволяет самобытная и веками сохранявшая постоянство наивность и упрощенность стиля и наличие в нем архаического африканского субстрата — аргументы «за» тоже убедительны.

То же можно сказать о представленных в музее довольно поздних по времени артефактов синкретических культов африканского происхождения вуду и кандомбле на Гаити и в Бразилии, ведь они дают представление о живом неоязычестве и неоархаике. В некотором смысле, действительно логичнее сводить стилистически и функционально скульптуру и маски, допустим, Африки и Океании, к общему знаменателю arts premiers (как это делали первые собиратели этнографического искусства), чем объединять эфиопские магические свитки, занзибарские двери и те же маски по континентальной принадлежности, как это делается в большинстве частных галерей и каталогах, по принципу, восходящему к колониальному периоду: культурные трофеи таких-то заморских территорий, собранные в ходе экспедиции, например миссии Дакар-Джибути.

Музей arts premiers — место, «где культуры ведут диалог» (так звучит его подназвание — *ou dialoguent les cultures*). В процессе знакомства с необычными образами arts premiers «диалог культур» подразумевается не только внешний, но и «внутренний», а именно императив «назад к природе», отсылающий к Ж.Ж. Руссо и Леви-Строссу, главному идеологу научной концепции музея, считавшему в свою очередь Руссо основателем антропологии и своим предшественником.

Arts premiers напоминает модель праязыка. Это универсальный конструкт, гипотетически существовавший в прошлом, черты которого в большей или меньшей степени сохраняются в тех или иных вариантах. Arts premiers во многом похож на структуру, срабатывающую по-разному в разных культурных контекстах и типологически объединяющую их там, где даже отдаленная генетическая связь невозможна.

Некоторые чисто дизайнерские решения в музее на набережной Бранли — иллюстрации научных построений. Колонна во всю высоту здания — наподобие символа мировой оси — сотни музыкальных инстру-

ментов со всех уголков мира, выставленные по принципу открытых фондов, — все это не может не обыгрывать ключевых идей основателя структурной антропологии о сопоставлении музыки и мифа и не вызывать в памяти рондо, симфонию и менуэт двуутробки — научно-поэтические названия глав книги «Сырое и приготовленное».

«Мы не стремимся показать, как люди думают в терминах мифа, но как сам миф мыслит себя в поступках людей, даже когда они об этом не догадываются». И arts premiers является подобным мифом с чертами научной концепции. Точнее, это понятие, которое на деле структурирует миф о нашей архаике, но именно исходя из этого научного мифа мы мыслим не только исток «художественного творения», но и саму нашу эстетическую современность. Это непрозрачный для нас концепт, который является для нашего понимания искусства и его связи с интуитивной данностью природы системообразующим.

Стоит отметить, что восприятие Другого (здесь — в максимально широком смысле «туземного») и материализация этого восприятия в условиях музея, а также сопутствующие этому предпочтительные темы и характер исследований, баланса искусствоведческого и этнографического подхода в текстах — все это во многом обусловлено культурной принадлежностью и менталитетом ученого.

Субъект исследования — всегда представитель своей страны и ее научной традиции, в чем, в свою очередь, находит объяснение степень близости и даже пристрастности взаимоотношений субъекта и объекта исследования. Грубо говоря, француз другими глазами смотрит на культуру и историю Мали, чем русский или китаец, ибо в культуре интернациональное дистанцирование, обеспечивающее возможность тем же французам, русским и китайцам говорить об одном и том же, например, в физике, абсолютно недостижимо.

Сама по себе идея музея arts premiers оказалась столь востребована во Франции, так как совпала с особенностями осмысления и пересмотра французскими политическими и научными элитами отношений страны с ее бывшими заморскими территориями. В этом смысле слова М. Гриоля «Пристрастие к негритянскому искусству (l'art negre) — важнейший источник вдохновения в разработке методов французской этнографии», они суммируют историю французской этнологии, и дают методическую установку на будущее.

К примеру, статья итальянских авторов о применимости к африканской скульптуре канонов древнеримских, средневековых и ренессансных пропорций в сборнике материалов конгресса по африканскому искусству во Флоренции — типичная продукция итальянского африка-

нистического искусствоведения. Это экспериментальное исследование — яркий пример особого научного менталитета, восприятия Другого — инокультурных образов — через призму своей культуры и ее выверенных веками канонов.

И с точки зрения здравого смысла вполне обосновано заявление авторов, что ни в одной изобразительной традиции не может быть *forme sans forme* («формы без формы»), в том смысле, что любое единичное произведение заранее задумывается относительно определенной матрицы. Как справедливо и то, что перед изготовлением скульптуры или маски резчики действительно в первую очередь разделяют по определенным правилам материал на участки, которые затем предстоит раздробить на более мелкие плоскости в определенном соотношении пропорций. Вид конечного продукта в большой степени зависит от возможностей материала: почти все маски и скульптуры — моносилы, то есть сделаны из единого куска дерева. Особенно наглядно эта специфика отражается на расчете и вынужденной деформации пропорций для конных фигур народа йоруба.

Ярчайший пример особого научно-музееведческого менталитета мы встречаем в Бразилии, в крупных городах которой работают музеи, связанные с афро-бразильской историей и культурным наследием. Открывшийся недавно в Сан-Паулу Museu Afro-Bresil — крупнейший в стране за последнее время гуманитарный проект, сравнимый по масштабу с Музеем на набережной Бранли. Маски, скульптуры и ритуальные атрибуты многих народов Африки поданы как элементы исторического прошлого самих бразильцев и реалии «прародины».

В экспозиции с помощью предметов и фотографий обыграны всевозможные культурные аналогии — прямые и косвенные. В подробностях представлена историческая часть, связанная с эпохой рабовладения и его характерными символами. В отличие от музеев Европы, где часто отказываются от освещения этой темы из соображений политкорректности, в Бразилии детальное и образное ее раскрытие служит образовательным целям и работает на государственную идеологию «расовой демократии».

Сравнительное этномузееведение и изучение его теоретических и прикладных аспектов представляется перспективной темой для исследований. Поэтому так важно подробное рассмотрение эволюции задач, поставленных в разное время в музеях разных стран. Отечественный опыт восприятия и изучения материальной культуры народов Африки в науке, музейном деле и частном коллекционировании тоже имеет свою поступательную логику развития.