

ПРОЕКТ «КАВКАЗСКИЙ СЛОВАРЬ»: ОТ ЭТНОГРАФИИ К КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ ВЫСТАВКЕ

Ольга Соснина

Ольга Соснина – старший научный сотрудник научно-исследовательского отдела государственного историко-архитектурного, художественного и ландшафтного музея-заповедника «Царицыно». Адрес для переписки: ГМЗ «Царицыно», ул. Дольская, 1, Москва, 115569, Россия. solga@umail.ru.

В 2012 году в музее-заповеднике «Царицыно» состоялась масштабная выставка «Кавказский словарь: земля и люди», объединившая экспонаты из семнадцати государственных культурных институций и мастерских современных художников Москвы, Санкт-Петербурга и Махачкалы. Издан иллюстрированный каталог выставки, в создании которого приняли участие 26 авторов: зарубежных и российских антропологов, историков, археологов, филологов, искусствоведов. Данная статья – это размышление музейного куратора о том, как сопрягаются амбициозные научные концепции и реалии выставочной практики в пространстве современного российского музея. Цель публикации: на примере одной выставки проанализировать, каким образом можно на вполне традиционном эмпирическом материале разработать экспозицию, задуманную и реализованную как концептуальный проект. По ходу размышления автор обращается к некоторым узловым проблемам концептуализма, ставшего уже историческим явлением искусства XX века, который в свою очередь ассоциативно и программно связан с новым научным дискурсом – этнографическим концептуализмом. Автор статьи ставит следующие вопросы: каковы механизмы перевода авторского замысла (концепта) в реальное выставочное пространство междисциплинарного проекта? К каким практикам воображения мы хотели привлечь внимание зрителя? И – главное – каким образом этот результат соотносится с подходами этнографического концептуализма, продвигаемыми авторами данного номера?

Ключевые слова: выставка-словарь; текст; перевод; этнографический концептуализм; contemporary art; междисциплинарный; выставочная практика

В октябре 2012 года в Большом дворце музея «Царицыно» закрылась масштабная выставка «Кавказский словарь: земля и люди», объединившая экспонаты из 17 государственных культурных институций Москвы, Санкт-Петербурга и Махачкалы, из частных коллекций и мастерских современных художников¹. Издан большой, с многочисленными иллюстрациями и текстами, каталог (в нем 352 страницы и бо-

¹ Выставка экспонировалась в одиннадцати залах Большого дворца с 19 июня по 14 октября 2012 года. Организатором проекта выступил Государственный музей-заповедник «Царицыно», соорганизаторами – Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН и Дагестанский музей изобразительных искусств им. П.С. Гамзатовой.

лее полутора тысяч иллюстраций)². Самое время для куратора заняться саморефлексией и задаться следующими вопросами: как же определить жанр нашей выставки – странной выставки, в которой полотна Айвазовского соседствуют с археологическими артефактами и инсталляциями современных художников, а портреты реально существующих кавказоведов, активных участников проекта, находятся рядом с образом «киношного этнографа» Шурика из фильма «Кавказская пленница»? Какой смысл заложен в том, что этот обширный и разнообразный материал собран воедино и выстроен не по регионам, локальным традициям или хронологическому принципу, а по расположенным в алфавитном порядке ключевым словам, с которыми в российской культуре ассоциируется Кавказ? И, наконец, как этот проект из области современной выставочной практики вписывается в новый научный дискурс, предлагаемый этнографическим концептуализмом?

Сразу оговорюсь, что эта статья не претендует на обобщающий анализ новых тенденций в отечественной и зарубежной выставочных практиках. В задачу автора не входит также и фундаментальная разработка научной методики как некоего теоретического руководства по подготовке сложных междисциплинарных проектов (прежде всего – выставок, которые можно позиционировать в современной музейной практике как явление этнографического концептуализма). Предложенный текст – это «размышление вслух», размышление музейного куратора о том, как можно использовать традиционный для музейной практики материал, создавая выставку, которая в первую очередь является концептуальным проектом, если не перечеркивающим, то в значительной мере преодолевающим устоявшиеся музейные подходы. Таким образом, настоящая публикация имеет вполне конкретную цель – на примере одной выставки проанализировать, каким образом на вполне традиционном эмпирическом материале можно создать новую по своей идее и структуре экспозицию, задуманную и реализованную как концептуальный проект. По ходу рассуждения я буду обращаться к некоторым узловым вопросам концептуализма, не углубляясь в лабиринты эстетического и философского толкования этого, ставшего уже историческим, явления современного искусства. Ведь именно к этому направлению, ассоциативно или программно, апеллирует круг авторов, определяющих новый научный дискурс – «этнографический концептуализм».

В рамках теории искусства и художественной практики концептуализм (от латинского слова *conceptus* – «мысль, представление») оформился как одно из направлений в современном искусстве еще в 1960-е годы. Художественное творчество здесь сводится к феномену сознания, к некоему интеллектуальному концепту или авторскому жесту. Его апологеты отвергают традиционные формы изобразительности и декларируют невозможность выразить идею в произведении искусства, в материальном объекте... и в выставке как таковой. По существу, многие наиболее радикальные экспозиции концептуалистов – это антивыставки, в которых отвергается идея и ценность репрезентации как таковой. Вряд ли этот ригоризм можно напрямую экстраполировать в интересующую нас область – раз-

² Иллюстрированное издание «Кавказский словарь: земля и люди» было подготовлено к печати по материалам выставки в редакционно-издательском отделе музея-заповедника «Царицыно» (Москва) в 2012 году.

работку концептов экспозиций, цель которых – тем или иным способом, традиционно или по-новому, визуализировать задачи этнографии. Более продуктивно, на мой взгляд, в данном случае расширительное толкование термина «концептуализм» как обозначения определенной интеллектуальной процедуры, проводящейся при работе над тем или иным текстом, в том числе и предметным рядом экспозиции. Текстом, или объектом концептуализации, может быть и идеология, и повседневность, и искусство, и научные практики.

Таким образом, мы говорим об *этнографическом концептуализме* как об одном из способов подобного расширительного толкования концептуализма. Что это означает? С одной стороны, это этнографическое исследование, проведенное методами концептуального искусства (см. Ssorin-Chaikov, введение, настоящий номер *Laboratorium*). С другой стороны, это предполагает работу с этнографическими категориями не только с позиций академического научного исследования, но и с использованием подходов, апробированных художественными практиками *contemporary art*. В нашем случае в концептуальной «разработке» оказывается понятие «регион Кавказ», которое до настоящего времени активно воспроизводится в этнографии и в современной экспозиционной практике крупнейших отечественных музеев (например, в только что открытом разделе «Народы Южного Кавказа» в Российском этнографическом музее). Тот же подход традиционно лежит в основе организации хранения материальных и художественных памятников в фондах музеев, причем как в музеях этнографического профиля (например, в отделе Кавказа в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН), так и в художественных (скажем, в аналогичном отделе в Государственном музее народов Востока). В последнем случае эта «скрытая репрезентация» не рассчитана, в отличие от выставок или постоянных экспозиций, на широкого зрителя, а скорее предназначена для репрезентации в научном сообществе.

Замысел проекта состоял в том, чтобы показать кавказский край, известный своим этническим и языковым многообразием, как единое культурно-историческое пространство «от моря до моря» – если воспользоваться ремаркой Милорада Павича о самом Кавказе в его «Хазарском словаре», но, еще в большей степени, самой формой этого романа, который автор называл «романом-лексиконом в 100000 слов»³. При разработке концепции проекта я опиралась на три основные идеи: во-первых – на идею *словаря* как компендиума понятий, образующих своего рода вербальный костяк, скелет того, что принято называть «культурой народов Кавказа»; во-вторых – на понятие концептуализм, обозначающее определенный способ визуализации идеи (в противовес нарративу предметного ряда); в-третьих – на метод этнографического концептуализма, который позволил вписать вполне традиционный для музейной экспозиционной практики материал в новый научный дискурс.

³ Милорад Павич дает «научное» определение общности «хазарский народ» в предварительных, как бы этнографических, замечаниях к изданию своего романа: «Хазары, независимое и сильное племя [...] в момент, неизвестный истории, появились с Востока, гонимые жаркой тишиной, и в период с VII по X век населяли сушу между двумя морями – Каспийским и Черным» (Павич [1984] 2003:9–10).

При этом главный концепт проекта опирается на идею *перевода*, которая предполагает перенос понятий, терминов, образов из одного культурного контекста в другой. Но перевод никогда полностью не воспроизводит смысл оригинала. Так, например, слова, часто воспринимаемые как «типично кавказские», не являются таковыми. Они вошли в речевой оборот во времена Российской империи и стали инструментами понимания и толкования Кавказа как в среде ученых, так и в разнообразных текстах (в художественной литературе, описаниях путешественников и ученых, в образах, созданных художниками). Важно то, что итогом этого уникального исторического и культурного взаимодействия является не появление некоего «испорченного» перевода понятий с многих языков народов Кавказа на один – русский, а появление новой культурной реальности – русско-кавказского пространства.

Постепенно, по мере знакомства с материалом, концепция выставки, структурированной по принципу словаря, уточнялась и обретала конкретное наполнение. В процессе работы мы в полной мере отдались «магии предметов» и собрали необычайно выразительный предметный ряд – богатый, красочный и разнообразный. В итоге в наш «словарь» вошло более 1420 экспонатов, из них 1394 подлинных и около 100 фотоотпечатков, 15 видеосюжетов, а также аудиоматериалы. В 11 залах дворца (на площади более чем 1000 м²) был представлен намеренно неоднородный калейдоскоп экспонатов: от древних археологических артефактов до фотографий, кинохроники и видеоинсталляций современных художников; от полотен классиков русской и советской живописи и редких произведений прикладного искусства до ритуальных масок и настоящего опорного столба из горской сакли. Проект объединил крупнейшие музеи Москвы (Государственную Третьяковскую галерею, Государственный исторический музей, Государственный музей искусства народов Востока), Санкт-Петербурга (Российский этнографический музей, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН) и Махачкалы (Дагестанский государственный объединенный исторический и архитектурный музей им. А. Тахо-Годи, Дагестанский музей изобразительных искусств им. П.С. Гамзатовой). Среди участников выставки – Российская государственная библиотека, Институт востоковедения РАН, фонд «Мир Кавказа», современные художники, творчество которых связано с темой Кавказа, музей ОАО «ЛУКОЙЛ» и коллекционеры.

Словом, состав и разнообразие «кавказских коллекций» выглядят внушительно. И здесь крайне важной задачей было структурировать весь этот разнородный материал так, чтобы получилась целостная картина, представляющая Кавказ. Концепт словаря стал своего рода нитью Ариадны для куратора проекта. Экспонаты использовались как визуальный «перевод» знакомых или, напротив, малоизвестных слов и понятий, которые давно вошли в русскоязычную традицию и российскую ментальность как «кавказские». Например: *аул, аксакал, абрек, деда-бодзи, джигит, годекан, кунак, сакля, учалтан, шашлык* и т.д. Интересно, что многие из них по своему происхождению не относятся к кавказским языкам и, как правило, не употребляются самими кавказцами в родной речи. Рассмотрим, например, слово тюркского происхождения *аул*, которое в обыденном сознании прочно ассо-

цируется с кавказским ландшафтом, начиная со знаменитой лермонтовской строки «Велик, богат аул Джемат...». Как же звучит это слово на двадцати языках народов Кавказа? Я воспроизвожу здесь вариант транскрибирования слова кириллицей, принятый на выставке и в книге. Именно так начинается каждая словарная статья, сразу же погружающая зрителя в языковую стихию:

абазины [кыт]; абхазы [ақыта]; аварцы [росо]; адыгейцы [кьуадж]; азербайджанцы [кэнд]; армяне [бнакавайр]; балкарцы [эл]; грузины [сопели]; даргинцы [ши, махьи]; ингуши [юрт]; кабардинцы [кьуажэ]; карачаевцы [эл]; кумыки [юрт, гент]; лакцы [шярвалу]; лезгины [хьур]; ногайцы [аул]; осетины [хьжу]; табасаранцы [гьул]; черкесы [кьуажэ]; чеченцы [юрт].

Парадоксально, но, как мы видим, слово *аул* не употребляется ни в одном языке народов этого региона, за исключением ногайского. Лишь в современной Адыгее *аулы* – общепринятое обозначение населенных пунктов. Здесь сказались, по мнению этнографа Юрия Карпова, давние связи с Крымом и Турцией (2012:34–35). Другое слово – *кунак* (также тюркское) – имеет значение «друг», а в татарском языке еще и «гость». И несмотря на то, что в кавказских языках для этих понятий существуют собственные лексемы, именно слово *кунак* широко используется и в России, и на Кавказе. Еще один пример: в русской литературе дом любого горца называется *саклей*, но по существу это искаженное грузинское слово *сахли* («дом»), а во всех других кавказских языках имеется собственное наименование дома, жилья.

Итак, как выясняется, слова, воспринимаемые как «кавказские», за редким исключением, имеют тюркоязычные корни. Они пришли в русскую лексику в период Кавказской войны через толмачей (переводчиков), которыми часто были крымские татары. Именно названия предметов и объектов из их языка укоренились в русской культуре благодаря романтической поэзии Александра Пушкина, Михаила Лермонтова, прозе Александра Бестужева-Марлинского и Льва Толстого, а также текстам многочисленных военных, ученых и журналистов XIX столетия. Еще Пушкин в примечаниях к повести «Кавказский пленник» дал краткий словник кавказских терминов, в котором пояснил:

«Аул. Так называются деревни кавказских народов», «сакля, хижина», «чи-харь, красное грузинское вино», «кунак (т.е. приятель, знакомец) отвечает жизнь за вашу безопасность, и с ним вы можете углубиться в самую середину кабардинских гор» (Пушкин 1977:103–105).

Отложившиеся в исторической памяти, эти популярные слова устойчиво ассоциируются с «типичными» образами Кавказа. Однако мы включили в «Кавказский словарь» и другие слова и понятия – на наш взгляд, наиболее емкие и наиболее значимые для жизнеустройства народов Кавказа: *башня, гора, ковер, красота, мужчина, наездник, очаг, пашня, родник* и др. (Карпов 2007:150–186). Еще один вербальный ряд – *война, набег, память, плен, пуля* – отсылает к событиям драматичной, сложной истории края: Кавказской войне, терроризму, рабству и т.п. Кон-

цептуальной задачей куратора было найти для них адекватный «перевод» на визуальный язык: соответствующие живописные образы (например, полотна наивных художников, картины Ивана Айвазовского, Федора Байкова и многих др.), скульптуру (работы Владимира Соскиева и Лазаря Гадаева), графику (зарисовки Дмитрия Милютина из альбома «Воспоминания о Кавказе» или «Кавказские походные рисунки» Федора Горшельта), видеоинсталляции современных художников («Пуля» Таус Махачевой и «Память» Анастасии Хорошиловой, посвященная трагедии в Беслане). Были использованы также уникальные документы, карты и яркие, «говорящие» в этом контексте артефакты – пути для раба, «ордена имама Шамиля» и т.п.

Итак, прием визуализации слов и понятий позволил нам превратить традиционный этнографический и художественный материал в *этнографический концепт*. В результате мир Кавказа открылся перед зрителем неожиданным образом – не как этнографические локусы, а как гетерогенное пространство, насыщенное разными смыслами. В то же время этот прием позволил обновить и оживить обычную для музейной практики систему экспонирования предмета. Если обычно экспонат сопровождается краткой этикеткой и комментарием, поясняющим увиденное, работающим по тому же принципу, что и подписи под картинками в учебниках, то на выставке «Кавказский словарь» была предложена обратная логика. Вещи и аннотации к ним поменялись местами – сами материальные объекты стали визуальным «текстами», комментирующими слова и понятия. Таким образом выставка, соединившая громадный материал, превратилась в тотальный словник, составленный куратором и участниками учеными-кавказоведами.

Пожалуй, в этом можно усмотреть сходство с приемами концептуального искусства, особенно с практикой «Московского концептуализма». Именно здесь особое значение получили тексты, которые в неразрывном симбиозе с материальными объектами порождали новые формы концептуальных объектов – альбома, «стен-газеты» (Илья Кабаков), пространственного текста (Дмитрий Пригов), литературного комментария к зрелищу (например, в работах группы «Коллективные действия») (Деготь 2000:167). Концептуальное искусство, по мнению исследователей, вообще отличает особая любовь к словарям. К ним, как к Библии, художники часто обращаются в поисках смысла и интеллектуальной интерпретации собственных образов (Турчин 2003:454). Похоже была выстроена и выставка «Кавказский словарь»: по существу она представляет собой гигантскую визуальную книгу – словарь, побуждающий посетителя не столько созерцать предметы как эстетические объекты, сколько читать и искать подтверждение прочитанному в визуальных образах.

Этнографический словарь в данной выставочной интерпретации «работал» по законам, предложенным в современном искусстве концептуализмом. Этнографический концептуализм уже по своему определению предполагает исследовательский подход, работающий по аналогии с творческими практиками концептуального искусства. Однако главным для нашего проекта был новый взгляд на традиционные понятия этнографии – этнографический регион и этнические традиции. Экспозиция не воспроизводила карту этнических различий региона (гео-

графических, государственных или культурных), а выстраивала, пользуясь приемом *словаря*, картину русско-кавказского пространства Кавказа.

Замечу, что при всей сложности поставленной задачи именно концептуализация дала возможность объединить такой разный, многоцветный и многоязыкий Кавказ в нечто целое, позволила репрезентовать его, не разделяя материал по этническому, конфессиональному или историко-культурному принципам. При всей амбициозности цели мы вовсе не предполагали показать весь Кавказ. Понятно, что сделать это в одном проекте невозможно. Как сказали бы концептуалисты, для этого существует реальный Кавказ, отправляйтесь туда и путешествуйте. Кроме того, благодаря использованию идеи словаря был сделан акцент на исключительном языковом многообразии региона – неслучайно филологи называют Кавказ «лингвистическим мешком». Таких мест в мире немного и образуются они в труднопроходимых пунктах, оказавшихся на пути перемещения народов, где одни переселенцы часто теснили других, а языки словно «оседали» в «мешках», не смешиваясь, а сосуществуя (Бобровников 2012:328–329).

Первый зал выставки знакомил посетителя с общим замыслом с помощью выразительных средств дизайна. Здесь была выстроена трехметровая инсталляция «Кавказ – гора языков», где проецировались, сменяя друг друга, изображения Эльбруса и написанные от руки на разных языках Кавказа фразы «Добро пожаловать!» и «Мир вашему дому!». Идея этого концептуального объекта принадлежала куратору, а оригинальное воплощение – Миле Введенской, автору дизайна выставки. Посетитель проходил буквально внутри этой мифической «горы Кавказ». Здесь работал не только образ, но и звук: на пятнадцати кавказских языках произнесенные мужскими, женскими и детскими голосами, повторялись те же фразы, которые посетитель мог прочесть на проекции. Вошедший погружался в полифонию звучащих кавказских наречий, записанных нами на диктофон на московских рынках, в институтах РАН, в гостях у знакомых, в Махачкале. Само название инсталляции не оригинально. Оно восходит к определению Кавказа как «горы языков», данному средневековым арабским ученым Абу аль-Масуди. Он говорил, что «лишь Аллах сочтет различные народы, живущие в горах Кавказа». В этом высказывании, конечно, есть некоторое преувеличение, но и сегодня здесь насчитывается более пятидесяти языков (Бобровников 2012:328).

Итак, ключевым для нашего проекта стало понятие *словарь*. Словарем может пользоваться любой, кому интересна культура носителя иной традиции, а понимание культуры других народов немыслимо вне диалога, и, следовательно, перевода на свой язык основных ее понятий. Да и сам проект «Кавказский словарь» – тоже часть диалога культур, столь необходимого в наши дни для взаимопонимания между народами. Особенно важен такой диалог для России и Кавказа, на протяжении нескольких веков связанных непростым историческим и жизненным опытом взаимного общения.

Как и любой диалог, и выставка и изданный каталог, которые построены по принципу словаря, имеют две стороны. Одна из них – аутентичная культура, представленная памятниками ремесла и искусства, созданными в различных регионах Кавказа. Их создатели, говоря на своем языке, выражают собственное националь-

ное миропонимание, эстетические и этические представления, укорененные в народной традиции. Другая сторона этого диалога – русскоязычная: кураторы, хранители музеев, ученые, современные художники и дизайнеры – все те, кто изучают и интерпретируют смыслы чужой культуры, – и представляют результаты своей работы российскому зрителю. Именно они создали развернутое выставочное полотно, «показывая» историю, обычаи и традиции народов Кавказа через произведения искусства, аутентичные материальные памятники и документальные источники.

В определенном смысле вся выставка являлась занимательной интеллектуальной инсталляцией. Почему занимательной? Дело в том, что, как и в «классическом» концептуализме, использованное куратором и дизайнером понятие «этнографический концепт» позволяет преодолеть банальное знание об объекте, пассивное потребление фактов. Здесь визуализировалась не позитивистская иерархия научных понятий и дефиниций из области этнографии народов Кавказа, поданных согласно нарративу исторической хронологии или описанию региональных характеристик различных народов. Через концепт *словаря и лабиринта* (идея куратора, воплощенная в дизайне пространства выставки художником Милой Введенской) в «узнавание» Кавказа был внесен элемент игры и непреднамеренности. Пространство было выстроено согласно логике до известной степени произвольно составленного набора «кавказских» слов от А до Я.

В презентации этих понятий было много неожиданного. Например, слово *папах*, за которым скрывается все разнообразие кавказских головных уборов, иллюстрировалось не реальными предметами, а их изображениями на фотографиях узнаваемых персонажей: портретах Расула Гамзатова, колхозников-чабанов, снятых фотокорреспондентом в 1936 году в колхозах горного Дагестана (образ, растиражированный знаменитым кинофильмом 1936 года «Свинарка и пастух»). Далеки от «костюмного этнографизма» и папахи на полотне Магомеда Дибирова «Молчание ягнят» (2008), полном иронии и политического скепсиса.

Витрина с женским костюмом (аварцев, кумыков, азербайджанцев, хевсуров и т.д.) и коллекция обуви народов Кавказа в зале «Познавая Кавказ» была оформлена как визуальная цитата из экспозиций традиционных музеев этнографии. Принципиально важным было не «отделить зерна от плевел», а, наоборот, соединить аутентичную одежду и современные реконструкции костюма, которые обычно не допускаются в этнографические экспозиции как неаутентичные. Например, ингушский костюм, выполненный в 2006 году А.М. Дударовой из фондов Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, или кабардинский свадебный комплекс начала нашего столетия, выполненный Мудиной Саральп, из фондов Российского этнографического музея. Однако для нас эти предметы представляли особый интерес, так как являлись яркими примерами поиска национальной идентичности и соответствия символам государственной независимости. Аналогичным приемом концептуализации этнографического материала стал фильм о современной «жизни» черкески (название традиционного мужского костюма на Кавказе) в Грузии. Видеосюжет, снятый в Тбилиси в начале 2012 года специально для нашего проекта молодым исследователем из Музея антропологии

и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН Е.Ю. Захаровой, непосредственно вводил зрителя в процесс «созидания национальной идеи» через реконструкцию традиционной грузинской одежды. Символично название ателье и сети магазинов по пошиву черкесок – «Самосели пирвели», что в переводе с грузинского означает «одевание первое» и отсылает к притче о блудном сыне. Этому библейскому персонажу, по словам информантов, уподобляется весь грузинский народ, который должен возвратиться к своим истокам, и тогда его, как некогда и блудного сына, примут с радостью и облачат в «одевание первое».

В этом же зале были показаны великолепные графические серии художников XIX века Григория Гагарина и Евгения Лансере. Создание художественных образов природы и «кавказских типов» есть часть, и очень убедительная в своей наглядности, активного освоения «чужого» пространства. При работе над тем разделом «кавказского словаря», в который были включены дефиниции *альпинист, археолог, нумизмат, турист, художник, этнограф*, перед организаторами выставки стояла непростая задача. Материал, собранный в зале «Познавая Кавказ» и в аналогичной главе книги, должен был показать не сумму архивизированных знаний о Кавказе, а живой и многосторонний процесс его научного освоения/познания. Сама по себе эта идея достаточно простая, но довольно трудно поддающаяся визуализации. Все экспонаты, представленные в этом зале, раскрывали картину научного исследования края, иллюстрируя тезис «Знание – сила»⁴. Для нас важно было показать зрителю, что наука не анонимна, у нее есть конкретные «лица» исследователей-кавказоведов разных поколений, и наш проект, от замысла куратора до дизайн-макета выставки, тоже является частью этого научного и вместе с тем авторского дискурса.

Так же важно для нас было расширить диапазон представления о кавказоведении как научном и художественном знании, практике современных исследователей, занимающихся Кавказом, и художников, осваивающих эту острую тему. Открывался зал неожиданно – не научными трактатами, гравюрами, картами, как это принято в музейных проектах (впрочем, они были достаточно полно представлены в других разделах-«словах» экспозиции), а кадрами из комедии Леонида Гайдая «Кавказская пленница» (1966). На экране был представлен эпизод, в котором этнограф Шурик, так сказать, на практике «изучает» ритуал кавказского застолья и записывает тосты. Рядом с ним мы поместили фотопортреты реальных исследователей-кавказоведов, участников нашего проекта. Это «персонажи», хорошо известные и уважаемые в научном сообществе, авторы монографий о Кавказе – петербургские этнографы Юрий Карпов и Владимир Дмитриев; арабист и этнограф Владимир Бобровников, руководитель сектора Кавказа в Институте востоковедения РАН; археолог Александр Мошинский, около 30 лет возглавляющий Северо-Кавказскую экспедицию; историк из Махачкалы Патимат Тахнаева; американский антрополог, профессор Нью-Йоркского университета Брюс Грант.

Прием смешения высокого и низкого жанров, комедийного поп-героя и ува-

⁴ Именно так называется статья Брюса Гранта и Лале Ялчин-Хекманн в каталоге выставки, открывающая раздел «Познавая Кавказ» (2012:266–272).

жаемых ученых был намеренным и тоже концептуальным. Эффект был достигнут: зритель оживился и фотографии научных «героев» тоже рассмотрел!

Как и во всяком словаре, на нашей выставке и в издании огромная роль отводилась научным текстам. Этот проект было невозможно реализовать, не объединив знания и энтузиазм университетских исследователей и наших коллег (историков и искусствоведов) из многих российских музеев, в собрании которых находятся памятники культуры Кавказа. На выставке и в издании широко представлены живопись, графика, скульптура, богатые костюмные комплексы, рукописи, книги и мемориальные предметы, уникальные предметы традиционного быта и изделия художественного ремесла народов Кавказа, выполненные из текстиля, дерева, металла и камня, а также образцы холодного оружия XIX столетия. Редкие и экзотические старинные музыкальные инструменты, предметы быта и орудия труда различных северокавказских народов – балкарцев, чеченцев, черкесов, осетин, абхазов – были отобраны в фондах Российского этнографического музея и Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. Весь этот богатейший мир материальных предметов был профессионально «вписан» в «словарное пространство» выставки большим коллективом авторов. Эта индивидуализация научного суждения об объектах была принципиально важна для кураторского замысла.

Заметим, что повышенное внимание к авторскому тексту и комментарию как раз и отличает концептуализм. Если Илья Кабаков вводит во многие свои произведения неких фиктивных персонажей, которые комментируют изображенные предметы или устанавливают логические связи в общей картине представленного, то Марсель Дюшан просто заменяет произведения текстами телеграмм. Исследователи отмечают, что в концептуализме «граница между искусством и текстом о нем оказалась уничтоженной, как и граница между текстом литературным и исследовательским» (Деготь 2000:156). Концепт выставки «Кавказский словарь» соединяет вместе и классические для этнографии тексты (книги, карты, записки этнографов, типы кавказцев), и прекрасные графические серии, близкие к ним по своим задачам (фиксировать этническую «особость» изображенных объектов), и произведения современных художников с их собственными комментариями, – все это создает единое смысловое пространство, по-новому представляющее картину этнографии Кавказа.

Отзывается ли это в концептуализации выставок? Да, пожалуй. В нашем проекте произошло изменение привычного баланса между материальными экспонатами и текстами. Дело не в том, что количество и объемы последних увеличились, а в том, что сами экспонаты являлись не столько объектами для эстетического созерцания, сколько возбудителями представлений и ассоциаций, активизирующими процесс познания. «Прямая речь» этнографического высказывания (костюмы, обувь, изображения «кавказских типов») замещается, например, в зале «Познавая Кавказ» презентацией самой идеи этнографии, ее концептом. Аналогичным образом мы демонстрировали произведения искусства и ремесла (ковры, посуду, ювелирные украшения и т.п.), не разделяя их по школам и отраслям производства, региональной принадлежности или принадлежности к определенной этни-

ческой традиции, а репрезентируя через них единые для кавказских народов понятия: *застолье, красота, кунацкая, очаг, сакля* и т.д.

По мнению художников-концептуалистов, идея в принципе невыразима в материальном объекте, в том числе и в произведении искусства. Крайней точкой этого радикализма, как в западном, так и в российском искусстве, стал тезис об отчуждении слова от визуального объекта. От дадаизма и сюрреализма «прорастает» эстетизация абсурдности любых причинно-следственных связей, в том числе – между образом и его вербальным комментарием. Отсюда же и мысль о невыразимости идеи в образе, ирония или принципиальный отказ концептуалистов от воплощения идеи в материале. Поэтому художники этого направления в 1960–1970-е годы активно используют коммуникативные и нехудожественные формы, оперируют текстами, формулами, чертежами и т.д. Другой важной чертой концептуализма является его *интердисциплинарность* – существование в пограничном пространстве между художественными и научными формами познания мира (лингвистики, философии и даже математики и новейших информационных технологий). Можно ли экстраполировать эту важнейшую установку концептуализма на его этнографический извод? Думаю, что в определенном смысле можно, так как практически все современные концептуальные выставки находятся на стыке различных гуманитарных знаний, иными словами – являются *междисциплинарными* проектами.

Если рассматривать музейные фонды и государственные архивы разного профиля как сосредоточие огромного массива исторических источников, многие из которых доступны теперь и на электронных носителях, то перед куратором открываются огромные возможности и встают задачи нового уровня. Работа по репрезентации этнографических явлений схожа с собиранием сложнейшего пазла. Она синтезирует подходы разных областей гуманитарных знаний: истории (а также археологии, этнологии, антропологии), искусства (изобразительного, декоративно-прикладного и народного), а также филологии (языка, литературы, фольклористики), философии, источниковедения и архивоведения. Однако это не самоцель, а главная задача междисциплинарных проектов, в том числе и тех, которые вписываются в интеллектуальное пространство этнографического концептуализма, – сделать историческое наследие «живым» и актуальным, помочь современным зрителям по-новому «увидеть историю». Прежде всего это означает, что недостаточно только показывать/выставлять некий материал из фондов музеев, преследуя при этом эстетические, дидактические и просветительские задачи. Концептуальная выставка, прежде всего, не является иллюстрацией нашего знания о прошлом, демонстрацией фактов и знаний, известных априори. Подобный проект, визуализируя идею через драматургию вещей, образов и текстов, не является описанием и классификацией уже известного знания, а скорее инсталлирует научное представление об объекте (Porto 2007). Главная его задача – создание нового смыслового пространства.

Позволю себе выделить три главных составляющих, без которых, на мой взгляд, невозможно решить эту в равной мере амбициозную и увлекательную задачу. Во-первых, необходимо наличие новой *идеи*, подчеркну – не темы или сюжета, а именно проектного замысла. Во-вторых, нужна *концепция*, то есть конструктивная разработка этой идеи в контексте актуальных научных исследований.

Здесь необходимо знание исследовательского пространства, привлечение наиболее интересных авторов, занимающихся разными аспектами данной проблематики, и интеграция их работы в рамках конкретного проекта. И третье – необходимо точное и вместе с тем увлекательное воплощение замысла/сценария в реальном пространстве *экспозиции*.

Сценарий выставки «Кавказский словарь» также потребовал оригинального решения экспозиционного пространства. Это была непростая задача для художника Милы Введенской. Большой дворец «Царицыно» – трудная площадка для дизайнера. Ключом к решению пространства выставки стала идея лабиринта, предложенная куратором проекта. Для нас это был вполне осознанный выбор. На протяжении нескольких веков лабиринты составляли характерную особенность культурного ландшафта Кавказа, их изображения высекали на камнях на стенах домов и храмов, в орнаментике бытовой деревянной утвари, вышивали на тканях. Древние космогонические знаки, различные по своей структуре и начертанию, символически обозначали представление людей об устройстве мироздания. Посетитель отправлялся в увлекательное путешествие по «кавказскому лабиринту»: он входил через «гору языков» в первом зале, далее попадал в сложные по своей конфигурации проходы (горные ущелья?), укромные закоулки, где ему предстояло найти вход и, затем, выход. И на всех пунктах этого замысловатого движения, отрежиссированного дизайнером выставки, его ожидали открытия новых слов и ярких образов, понятий и исторических сюжетов.

Кроме того, этот образ передает еще и драматизм, неоднозначность соединенных в данном проекте кавказских тем и сюжетов: противостояния и диалога, просвещения и веры, войны и мира, смерти и памяти. «Кавказский лабиринт», представленный сначала на выставке, а затем и в книге, – это своего рода зримая и потому особо значимая метафора нашего непростого вхождения в пространство истории и культуры Кавказа, насыщенного событиями, языками и традициями его населяющих народов.

Говоря о методах создания экспозиции, необходимо вспомнить о концептуализме и как об определенной системе репрезентации предмета в выставочном пространстве. Вспомним знаменитый концепт Джозефа Кошута «Три стула». Он был представлен в экспозиции как триединство «объект – образ – текст»: реальный стул – его фотография на стене – его описание. Каким образом эта идея проецируется на создание выставочного этнографического концепта? Логика восприятия объекта-текста на нашей выставке часто базировалась на построении аналогичной триады: первое – дефиниция и ее описание, выведенное из формата этикетки в самостоятельный текст; второе – образ (картина, скульптура); третье – фотофиксация явления или объекта. Посетитель на нашей выставке прежде всего «считывал» название предмета или понятия в «словарном» тексте и даже мог мысленно произнести слово на двадцати кавказских языках. Таким образом, мы стремились преодолеть культурно-историческую однозначность представлений и банальность обыденного представления о Кавказе.

При создании подобных концептов как в искусстве, так и в музейной практике очевидна диктаторская роль автора/куратора, отбирающего, соединяющего вое-

дино и транслирующего через предметы и артефакты определенные месседжи. Подобного рода «интеллектуальная агрессия» принципиальна для концептуализма, некоторые исследователи сравнивают ее с жесткостью научного эксперимента (Турчин 2003:453). Всякий проект, если он является концептуальным, содержит инновационное ядро. Замечу, что проектная работа в современном музее уже по своему определению предполагает новизну и элемент творчества. Само слово «проект» обозначает некий замысел/предложение и одновременно имеет значение «разработанный план/текст для осуществления намеченного». Буквальный его перевод – «брошенный вперед» (*Советский энциклопедический словарь* 1982:1077). В этом значении вполне отчетливо звучит интонация прорыва и новизны проектной работы как особого типа интеллектуальной деятельности. Следовательно, проекту, в том числе и выставочному, как качественная характеристика изначально присуща инновация. Часто мы забываем, что использование слова «проект» априори предполагает наличие новизны, особого замысла и особого его художественного воплощения. Современный музей, со всем присущим этой институции консерватизмом, обеспечивающим стабильность культурно-исторической памяти социума, часто является сдерживающим, ограничивающим фактором.

Проектную идею необходимо оформить в ясную структуру, то есть интеллектуально организовать материал и выстроить его в реальном пространстве. Если руководствоваться этим суждением, то сфера проявления концептуализма в выставочной практике очень широка и многогранна. Ведь всякая интеллектуальная интерпретация объекта включает его в сферу концептуального вне зависимости от того, идет ли речь о тексте, элементе реальности, бытовой вещи, коммуникации, природных и социальных явлениях и т.п. И если, следуя этой логике, этнографический концептуализм втягивает в воронку научных интерпретаций самые разные объекты, то тем самым он превращает их в «концепты»? Может быть, как и в эстетическом пространстве концептуализма, дело заключается лишь в том, чтобы объект в определенном контексте *был назван этнографическим*? Ведь важен не сам объект (кино, фотография, предмет ремесла или утварь, костюм, картина и т.д.), а смысловая рамка, в которую он помещен. Поэтому предмет может и не быть в академическом смысле этнографическим (например, живопись или медиа-арт), а именно контекст наделяет его тем или иным смыслом. Известный историк искусства XX века Валерий Турчин (2003) остроумно заметил, что для того, чтобы программа концептуалистского проекта сработала, необходимо, чтобы зритель задал вопрос «почему?». Можно сказать, что в любой концептуальной деятельности важно создание действенного полифонического поля смыслов, определенным образом упорядоченных куратором/автором в единое целое – концепт. Конечно, в музейной практике, где автор и дизайнер проекта работают в масштабах больших пространств, не менее важно задать определенную логику движения в пространстве экспозиции. Это своего рода «нить Ариадны», ведущая из лабиринта непонимания к прояснению замысла.

Концептуализм в искусстве начинался как часть проекта эры новой политической свободы и мобильности (Деготь 2000:155). Что может означать продвижение концептуализма в этнографии? Что сулит он в других гуманитарных областях знания, кроме новизны исследовательского импульса в антропологии? Не возве-

щает ли этнографический концептуализм, подобно концептуальному искусству, некогда декларировавшему окончание искусства вообще, исчерпанность этнографии как научной дисциплины?

Еще в первом манифесте движения, в «Параграфах о концептуальном искусстве» 1967 года, его автор Соль Левитт сформулировал один из основных тезисов направления – смысл творческого акта переносится с исполнения на замысел или его планирование (Андреева 2007:171). Точно так же и в концептуальной выставке, на мой взгляд, основополагающим становится разработка ее идеи – концепта. В этом смысле понимание ориентализма у Эдварда В. Саида в его знаменитом исследовании 1978 года «Ориентализм: Западные концепции Востока» (Saïd 1994) и визуализация понятия «Кавказ» в нашем выставочном проекте находятся в определенной близости.

Но может ли репрезентация как таковая быть отменена, и выставка, не художественная, а историческая или этнографическая, превратиться в антивыставку? Возможна ли в данном случае полная дематериализация экспозиции как визуального текста? Думаю, что вопрос о том, имеет ли право на существование в выставочной практике деконструкция как концепт и стремление к чистоте первознака – это риторический вопрос. Умозрительно, пожалуй, можно представить себе сценарий подобного концептуального радикализма. Например, заменить в экспозиции подлинные объекты, документы и артефакты на копии и ксерокопии. Если главным объектом концептуализации сделать сам процесс создания выставки, то можно сделать «выставку о выставке»: от первого замысла, обозначенного набросками планов, до списков экспонатов, планов экспозиции и протоколов обсуждения проекта в музейных и научных сообществах, актов апробации на методических совещаниях вплоть до отзывов посетителей и публикаций в прессе. И вместо обычного вернисажа, первой презентации проекта публике, вывесить объявление: «Все участники во главе с куратором уехали на Кавказ».

Понятно, что, если подобные проекты и возможны и даже интересны, то явно не в музейном пространстве, ориентированном на широкую аудиторию, а не общество единомышленников-концептуалистов. Ведь конечная цель проекта – экспонирование, то есть выставление предметов на публичное обозрение, устроенное согласно авторскому замыслу куратора. Наша выставка-словарь в этом смысле является способом перевода пространственного географического понятия «Кавказ», бытовавшего в Российской империи, в понятие современной российской культуры, насыщенной разнообразными смыслами и образами.

Какими же средствами можно удачно реализовать концепт в выставочной экспозиции? Здесь необходимо сочетание двух основных элементов – сценария, тщательно продуманного куратором, и дизайн-проекта, разработанного художником в прямом диалоге с авторами концепции. И то, и другое должно быть интересным, профессиональным и смелым. При этом невозможно и не нужно отказываться от разнообразия объектов: богатства костюмов, украшений, предметов быта различных этносов и т.п. Однако вместо нарратива, линейной хронологии событий и «воспроизведения» этнографической карты региона нужно предложить современному посетителю иной сценарий. Он, как и режиссура театральной пьесы,

должен иметь свою сверхзадачу, а кураторская «история» должна быть нацелена на то, чтобы сделать сюжет видимым и осязаемым. Всякая «микроистория» (тема, исторический сюжет или конкретное художественное явление), представленная в экспозиции, является своего рода окном, через которое зритель может войти/увидеть историческую эпоху или явление. Выставка, таким образом, – это не только новый «раскрой» пространства (рядоположение экспонатов в залах, блоках, витринах), но и новый «раскрой» исторического времени.

В чем же отличие концептуальных проектов от традиционных музейных экспозиций? Последние, как и библиотеки, похожи на гигантские накопители времени, где в одном месте складываются все эпохи, формы и вкусы. По образному определению Мишеля Фуко, это «гетеротопии, где время нагромождается и взгромождается на вершину самого себя» (2006:201). Зритель, попадая в музей, оказывается как бы вне времени, «в навеки застывшем месте». Поэтому задача куратора и дизайнера выставки как раз и состояла в том, чтобы вырваться из плена этой музейной «вневременности» и создать альтернативное время в пространстве реальной выставки. Необходимо превратить выставку из цитаты прошлого – застывшего культурного текста – в живое авторское высказывание, сделанное здесь и сейчас.

В проекте «Кавказский словарь» мы предприняли подобную попытку – увидели Кавказ как бы сверху, как единое культурно-географическое пространство, преодолевая политическую, конфессиональную и этническую турбулентность этого сложного геополитического региона. Зрителю и читателю в залах выставки было предложено самостоятельно войти в этот сложный «кавказский лабиринт», пользуясь в качестве своего рода путеводителя нашим словарем. Так что, как писал Жиль Делез, даже если «Ариадна повесилась, то лабиринт не остался без нити».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Андреева, Екатерина. 2007. *Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века*. СПб.: Азбука-классика.
- Бобровников, Владимир. 2012. «Кавказ – гора языков». С. 328–329 в *Кавказский словарь: земля и люди*, под ред. Владимира Бобровникова, Ольги Сосниной и Юрия Карпова. М.: Музей-заповедник «Царицыно».
- Грант, Брюс и Лале Ялчин-Хекманн. 2012. «Познавая Кавказ». С. 266–272 в *Кавказский словарь: земля и люди*, под ред. Владимира Бобровникова, Ольги Сосниной и Юрия Карпова. М.: Музей-заповедник «Царицыно».
- Деготь, Екатерина. 2000. *Русское искусство XX века*. М.: Трилистник.
- Карпов, Юрий. 2007. *Взгляд на горцев. Взгляд с гор: Мировоззренческие аспекты культуры и социальный опыт горцев Дагестана*. СПб.: Петербургское востоковедение.
- Карпов, Юрий. 2012. «Образы Кавказа». С. 14–41 в *Кавказский словарь: земля и люди*, под ред. Владимира Бобровникова, Ольги Сосниной и Юрия Карпова. М.: Музей-заповедник «Царицыно».
- Павич, Милорад. [1984] 2003. *Хазарский словарь*. СПб.: Азбука-классика.
- Пушкин, Александр. 1977. *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Т.4. Л.: Наука.
- Советский энциклопедический словарь*. 1982. М.: Советская энциклопедия.
- Турчин, Валерий. 2003. *Образ двадцатого... В прошлом и настоящем*. М.: Прогресс-традиция.
- Фуко, Мишель. 2006. «Другие пространства». С. 191–204 в *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью*, под ред. В. Большакова. М.: Практикс.

- Porto, Nuno. 2007. "From Exhibition to Installing Ethnography: Experiments at the Museum of Anthropology of the University of Coimbra, Portugal, 1999–2005." Pp. 175–196 in *Exhibition Experiments*, edited by Sharon Macdonald and Paul Basu. Oxford: Blackwell.
- Said, Edward W. 1994. "From Orientalism." Pp. 132–150 in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, edited by Patrick Williams and Laura Chrisman. New York: Columbia University Press.

PROJECT *DICTIONARY OF THE CAUCASUS*: FROM ETHNOGRAPHY TO CONCEPTUALIST EXHIBITION

Olga Sosnina

Olga Sosnina is a senior research fellow at the Tsaritsyno Museum (department of research). Address for correspondence: GMZ Tsaritsyno, Dol'skaia street 1, Moscow, 115569, Russia. solga@umail.ru.

In 2012, a major exhibition entitled *Dictionary of the Caucasus: The Land and the People* took place at the Tsaritsyno Museum. It brought together exhibits from 17 state cultural institutions and modern art workshops of Moscow, St. Petersburg, and Makhachkala. An illustrated catalog was published, featuring 26 authors—foreign and Russian anthropologists, archaeologists, philologists, and art critics. In this article, the museum's curator reflects on the linkages between ambitious scientific concepts and the reality of exhibition practice in the space of a modern Russian museum. The article is based on the experience of a single exhibition. It examines the development of a conceptual exhibition on a quite traditional empirical basis. The author addresses some key problems of conceptualism, an art movement that has already become part of the history of the twentieth century. It is connected, associatively and programmatically, to ethnographic conceptualism—a new scientific discourse. The article poses the following questions: What are the mechanisms of translation of the author's intention (concept) into the real exhibition space of an interdisciplinary project? What are the practices of imagination we would like to draw the spectator's attention to? And, most importantly, what are the relations between this result and the approaches of ethnographic conceptualism, promoted by the authors of this volume?

Keywords: Exhibition-Dictionary; Text; Translation; Ethnographic Conceptualism; Contemporary Art; Interdisciplinarity; Exhibition Practice

REFERENCES

- Andreeva, Ekaterina. 2007. *Postmodernizm. Iskusstvo vtoroi poloviny XX – nachala XXI veka*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika.
- Bobrovnikov, Vladimir. 2012. "Kavkaz – gora iazykov." Pp. 328–329 in *Kavkazskii slovar': zemlia i liudi*, edited by Vladimir Bobrovnikov, Olga Sosnina, and Iurii Karpov. Moscow: Muzei-zapovednik "Tsaritsyno."
- Degot', Ekaterina. 2000. *Russkoe iskusstvo XX veka*. Moscow: Trilistnik.

- Foucault, Michel. 2006. "Drugie prostranstva." Pp. 191–204 in *Intellektualy i vlast': Izbrannye politicheskie stat'i, vystupleniia i interv'iu*, edited by V. Bol'shakov. Moscow: Praksis.
- Grant, Bruce and Lale Yalçın-Heckmann. 2012. "Poznavaia Kavkaz." Pp. 266–272 in *Kavkazskii slovar': zemlia i liudi*, edited by Vladimir Bobrovnikov, Olga Sosnina, and Iurii Karpov. Moscow: Muzei-zapovednik "Tsaritsyno."
- Karpov, Iurii. 2007. *Vzgliad na gortsev. Vzgliad s gor: Mirovozzrencheskie aspekty kul'tury i sotsial'nyi opyt gortsev Dagestana*. Saint Petersburg: Peterburgskoe vostokovedenie.
- Karpov, Iurii. 2012. "Obrazy Kavkaza." Pp. 14–41 in *Kavkazskii slovar': zemlia i liudi*, edited by Vladimir Bobrovnikov, Olga Sosnina, and Iurii Karpov. Moscow: Muzei-zapovednik "Tsaritsyno."
- Pavić, Milorad. [1984] 2003. *Khazarskii slovar'*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika.
- Porto, Nuno. 2007. "From Exhibition to Installing Ethnography: Experiments at the Museum of Anthropology of the University of Coimbra, Portugal, 1999–2005." Pp. 175–196 in *Exhibition Experiments*, edited by Sharon Macdonald and Paul Basu. Oxford: Blackwell.
- Pushkin, Aleksandr. 1977. *Polnoe sobranie sochinenii v desiati tomakh*. Vol. 4. Leningrad: Nauka.
- Said, Edward W. 1994. "From Orientalism." Pp. 132–150 in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, edited by Patrick Williams and Laura Chrisman. New York: Columbia University Press.
- Sovetskii entsiklopedicheskii slovar'*. 1982. Moscow: Sovetskaia entsiklopediia.
- Turchin, Valerii. 2003. *Obraz dvadtsatogo... V proshlom i nastoiashchem*. Moscow: Progress-traditsiia.