

ОБРАЗ АФРИКАНСКОГО
ИСКУССТВА В ЕВРОПЕ
ПЕРВЫЕ КОЛЛЕКЦИИ
И ДОСТОВЕРНОСТЬ ИСТОЧНИКОВ
THE IMAGE OF AFRICAN ART IN EUROPE
THE FIRST COLLECTIONS
AND THE RELIABILITY OF SOURCES



© 2023 **Петр Анатольевич Куценков**

доктор культурологии, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Института востоковедения РАН, Москва, Россия; pkutsenkov@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-4288-6167

Petr A. Kutsenkov

PhD (History of Art), DSc (Culturology), Leading Research Fellow, Institute of Oriental Studies RAS, Moscow, Russia
pkutsenkov@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-4288-6167

Уже больше ста лет прошло с момента «открытия» африканского искусства в Европе, и нелишне будет задаться вопросами: как осуществлялся отбор источниковой базы исследований, и что, собственно, все это время, начиная с середины 10-х гг. последнего века прошлого тысячелетия, изучало африканистское искусствоведение? Как считает большинство критиков и историков искусства, африканские скульптуры и маски послужили источником вдохновения для Пикассо, Брака, Леже и других французских художников, основоположников раннего авангарда. Один из его «отцов», Поль Гийом, даже утверждал, что открытие африканского искусства сыграло для Европы XX в. ту же роль, что открытие античности — для эпохи Возрождения [Laude, 1966, p. 38]. Но насколько достоверна та источниковая база, на основании которой искусствоведы-африканисты делали и продолжают делать подчас весьма далекоидущие теоретические выводы, и насколько эти выводы обоснованы?



С одной стороны, отбор памятников в первые коллекции африканского искусства был совершенно случайным — брали то, что «нравилось»; с другой, нравилось именно то, что соответствовало эстетическим представлениям своего времени — а в начале XX в. быстро входил в моду авангард, и после того, как выбор был сделан, последующее коллекционирование необходимым образом ориентировалось на вкусы Вламинка, Брака или Пикассо. По мнению автора, на протяжении всей истории африканистского искусствознания, большинство исследований велось на искусственно суженной источниковой базе, характер которой был предопределен выбором первых коллекционеров. Критерии отбора вещей в первые коллекции были сформированы европейской культурой и эстетикой. Даже в тех случаях, когда собирали все доступные артефакты, те из них, что не соответствовали представлениям о том, каким африканское искусство «должно» быть, отвергались и не экспонировались. Но именно первые коллекции стали той источниковой базой, на основании которой строились исследования африканского искусства, и именно они в конечном счете и предопределили представление о нем. В результате, искусствоведческие работы по африканскому искусству в большей степени сообщают информацию об эстетических предпочтениях европейцев, чем африканцев.

Ключевые слова: авангард, африканское искусство, коллекции, бамбара, догоны, сенуфо

Для цитирования: Куценков П. А. Образ африканского искусства в Европе. Первые коллекции и достоверность источников. *Восточный курьер / Oriental Courier*. 2023. № 2. С. 160–182. DOI: 10.18254/S268684310026748-0

More than a hundred years have passed since the “discovery” of African art in Europe, so it would not be superfluous to ask questions: How was the selection of the source base of research carried out, and that, in fact, all this time, starting from the mid-10-s. of the last the last century, studied Africanist art history? According to most critics and art historians, African sculptures and masks served as an inspiration for Picasso, Braque, Léger and other French artists, the founders of the early avant-garde. One of his “fathers”, Paul Guillaume, even claimed that the discovery of African art played for Europe in the 20th century the same role as the discovery of antiquity for the Renaissance [Laude, 1966, p. 38]. But how reliable is the source base on the basis of which African art critics have made and continue to draw sometimes very far-reaching theoretical conclusions, and how justified are these conclusions? On the one hand, the selection of monuments in the first collections of African art was completely random; they took what they “liked”; on the other hand, they liked exactly what corresponded to the aesthetic ideas of their time — and at the beginning of the 20th century. the avant-garde quickly came into fashion, and after the choice was made, subsequent collecting was necessarily guided by the tastes of Vlaminck, Braque or Picasso. According to the author, throughout the history of Africanist art history, most of the research was carried out on an artificially narrowed source base, the nature of which was predetermined by the choice of the first collectors. The criteria for selecting things in the first collections were formed by European culture and aesthetics. Even when all available artefacts were collected, those that did not fit the idea of what African art “should” be were rejected and not exhibited. But it was the first collections that became the source base on which the studies of African art were built, and it was then that ultimately predetermined the idea of it. As a result, African art works provide more information about the aesthetic preferences of Europeans than Africans.

Keywords: avant-garde, African art, collections, Bambara, Dogon, Senoufo

For citation: Kutsenkov Petr A. The Image of African Art in Europe. The First Collections and the Reliability of Sources. *Oriental Courier*. 2023. No. 2. Pp. 160–182. DOI: 10.18254/S268684310026748-0



Автору данной статьи уже неоднократно приходилось обращаться к взаимоотношениям раннего авангарда и африканского искусства (*l'art nègre* в терминологии авангарда) [см.: Куценков, 2020, с. 125–127; Куценков, 2022, с. 86–113]. Темой, предлагаемой вниманию читателя, являются не столько сами эти взаимоотношения, сколько их отдаленные последствия, которые, по мнению автора, до сих пор оказывают серьезное воздействие на восприятие и изучение африканского искусства за пределами самой Африки.

Сейчас, спустя сто с лишним лет, прошедших с момента его «открытия» в Европе, нелишне будет задаться вопросами: что все это время, начиная с середины 10-х гг. XX в., изучало африканистское искусствоведение, и как осуществлялся отбор источниковой базы исследований?

Эта проблема с 1990-х гг. начала привлекать все более пристальное внимание исследователей. Разным ее сторонам посвящены работы Йаелле Биро [Biro, 2015; Gagliardi, Biro, 2019, p. 1–6; Biro, Thiaw, 2020, p. 195–217;] и других исследователей [Leyten, 2015; López, 2014; Vogel, 1997]. В этих работах не обходится без некоторых преувеличений и домыслов относительно культурного колониализма (см., например, [Gagliardi, Biro, 2021]), на который сейчас принято сваливать все огрехи описания и анализа африканского искусства, но в целом они достаточно точно характеризуют создавшееся положение в самых разных его аспектах. Большинство из тех, кто этого вопроса касался, в общем, придерживаются той же точки зрения, что и Джон Уорн Монро: «Парижские знатоки этого периода [1917–1939 гг. — П. К.] воспринимали, изменяли и демонстрировали избранные образцы африканской материальной культуры таким образом, что превращали их в автономные произведения искусства в западном понимании. Помещенные в новый контекст, эти объекты обретали эстетическую выразительность благодаря тому, что казались одновременно и архаичными, и современными, и разыгрывали мифическую драму о радикальных инновациях, столь важную

для самовосприятия художественного авангарда» [Monroe, 2012, p. 446].

Нас в данном случае будет интересовать только один из аспектов восприятия «парижскими знатоками» африканского искусства: насколько достоверна та источниковая база, на основании которой искусствоведы-африканисты впоследствии делали и продолжают делать подчас весьма далекоидущие теоретические выводы, и насколько эти выводы обоснованы?

«ОТКРЫТИЕ» АФРИКАНСКОГО ИСКУССТВА ПЕРВЫЕ КОЛЛЕКЦИИ

Слово «открытие» может быть использовано применительно к событиям начала XX в. только в кавычках: о существовании скульптуры и масок в Африке было прекрасно известно со времени первых путешествий туда португальцев, и африканские вещи были представлены в европейских коллекциях чуть ли не с XV в.: «Среди достоверных ранних известий об африканском искусстве в Европе особенно интересно сообщение Ф. М. Ольбрехта о документе, обнаруженном в Главных королевских архивах в Брюсселе. В этом документе, помеченном апрелем 1470 года, говорится об уплате герцогом Карлом Смелым двадцати одного ливра некоему португальцу, Альварре де Верре, за “деревянных идолов”, вывезенных, по-видимому, из Западной Африки» [Мириманов, 1986, с. 227]. Именно африканское происхождение тех идолов может вызывать некоторые сомнения; но твердо установлено, что в европейских коллекциях к началу XVI в. уже хранилась так называемая «афропортугальская пластика» (произведения декоративно-прикладного искусства из слоновой кости XV–XVI вв. с побережья Гвинейского залива).

В канун XX в. обширные африканские коллекции имелись в петербургской Кунсткамере, в собрании музея Трокадеро в Париже, во многих немецких и бельгийских музеях. Во Франции в начале XX в. работы африканских скульпторов можно было найти где угодно, даже в парижских



Илл. 1. Маска народа фанг (Габон) из бывшей коллекции М. де Вламинка

Фото из открытых источников
Fig. 1. Fang (Gabon) mask from former collection of M. de Vlaminck

Photo from open sources
 URL: https://i0.wp.com/the-story-behind-the-faces.com/wp-content/uploads/2011/04/afr_fangmaskgabon_derain_agostinoarts.jpg?ssl=1
 (accessed 12.10.2022)

бисто. Там-то Морис де Вламинк и обнаружил те самые скульптуры, что положили начало революции в европейском искусстве.

Его рассказ о том, как в 1905 г. он впервые познакомился с африканским искусством в бисто, пользуется широкой известностью: «Во-круг прилавка собрались матросы и угольщики. Потягивая белое вино с сельтерской, на полке за барной стойкой, между бутылками перно, анисовой водки и кюрасао, я заметил три негритянские скульптуры. Две статуэтки, вымазанные желтой охрой и белым, были из Дагомеи, а третья, с Берега Слоновой Кости¹, была полностью черной» [Vlaminck, 2003, р. 27]. К тому времени Андре Дерен тоже увлекся африканским искусством, которое видел в музее Трокадеро. Однажды в 1906 г. он уговорил Вламинка продать ему маску народа фанг (*Илл. 1*) и повесил ее на стену в своей мастерской. Как дальше

пишет Вламинк, когда Пикассо и Матисс увидели ее у Дерена, «они были совершенно потрясены» [Vlaminck, 2003, р. 28]. С этого момента и начали формироваться первые коллекции африканского искусства, причем, иной раз люди, у которых эти вещи приобретались за весьма сходную цену, попросту хотели «избавиться от этого ужаса» [Vlaminck, 2003, р. 27]. Коммерческий же успех сопутствовал африканскому искусству отнюдь не всегда: «интерес к его финансовой ценности зародился гораздо позднее, в середине XX в. Знаковым событием на международном рынке торговли произведениями искусства можно считать аукцион 1966 г., когда на аукционе Сотбис, на его торговой площадке в Нью-Йорке, была выставлена для предварительного просмотра, а затем и на торги, коллекция Елены Рубинштейн» [Моргунова (Петрунько), 2022, с. 157].

¹ Сейчас Республика Бенин и Кот д'Ивуар.



Это событие было связано с тем, что в начале 1960-х гг. большинство африканских стран получило независимость, что привело к росту общего интереса к Африке во всем мире. Заметим кстати, что именно тогда, в 60-е гг. прошлого века, было сформулировано негласное правило: полностью аутентичными могут быть признаны только те вещи, что были вывезены из Африки до начала 1930-х гг., или те, что освящены авторитетом первых собирателей или известных антропологов. Разумеется, это давало неслыханные коммерческие преимущества обладателям старых коллекций. Заслуживает внимания то, что аукционная публика ориентировалась вовсе не на эстетическую ценность предмета как такового, «а на его роль в развитии того, что для покупателя являлось “культурой” (то есть культурой европейской). Например, произведение приобретало дополнительную ценность потому, что выдающийся европейский художник смотрел на него или держал в руках» [Моргунова (Петрунько), 2022, с. 159]. Последнее замечание и является «ключом» к истории изучения африканского искусства в Европе.

Дальнейшие события тоже хорошо известны: по единодушному мнению большинства критиков и историков искусства, африканские скульптуры и маски послужили источником вдохновения для Пикассо, Брака, Леже и других французских художников, основоположников раннего авангарда. Один его из «отцов», Поль Гийом, даже утверждал, что открытие африканского искусства сыграло для Европы XX в. ту же роль, что открытие античности — для эпохи Возрождения [Laude, 1966, p. 38]. Но, как уже было сказано выше, есть и иное мнение: «Отношения между современным искусством и незападными культурами продолжают распространяться в рассказах об истории искусства как один из самых важных мифов о его происхождении. ...Очевидное присвоение [европейским искусством. — П. К.] объектов и форм установило связь, которая, хотя и была основана на неравном соотношении сил, соединила современное и западное искусство, и сделало

возможным одновременное вхождение обоих в воображаемую универсальную историю искусства» [López, 2014, p. 145].

Иными словами, по мнению некоторых представителей современного сообщества историков искусства Африки, европейская художественная культура, будучи частью института культурного колониализма, насильственно позаимствовала у африканского искусства некоторые формы, не дав себе труда разобраться ни в их значении, ни в происхождении, что, с одной стороны, создало иллюзию единства этих двух совершенно разных феноменов, с другой — никакого равноправия тут никогда не было, и ведущим в этой паре был именно ранний авангард.

С точки зрения автора, само по себе обращение к формам и образам иных культур к колониализму отношения не имеет. Колониальная идеология проявилась в другом — в трактовке африканского искусства как «примитивного», и в продолжающемся игнорировании обширнейших его пластов, не соответствовавших эстетическим идеалам метрополий; африканским скульпторам отказывали и по-прежнему упорно отказывают в индивидуальности — поскольку какая же индивидуальность может быть у коллективного «первобытного» человека?

Кстати, факты говорят о том, что на самом деле роль африканского искусства вовсе не была столь уж всеобъемлющей — так, в России, где кубизм и футуризм возникли практически одновременно с их возникновением в Западной Европе, в качестве источника вдохновения для них указывались скифские каменные бабы и французская готическая скульптура [Лившиц, 1989, с. 363], о которых сами французы как об образце для нового стиля никогда не упоминали. Колоритнейший деятель раннего русского авангарда, доктор Кульбин, называл источником кубизма Китай [Кульбин, 1915, с. 214]. Об Африке же в России никем не было сказано ни слова. Исключение составляет только написанная в 1914 и изданная в 1919 г. книга Владимира Маркова (В. И. Матвеев) «Искусство негров» [Марков, 1919], где, кстати, также воспроизведены скульптуры, впо-



Илл. 2. Иллюстрации из книги В. Маркова «Искусство негров»
 Слева догонская дверца зернохранилища. По: [Марков, 1919, с. 91]
 Fig. 2. Illustrations from V. Markov's book "The Art of Negroes"
 The Dogon door of the granary on the left. Source: [Markov, 1919, p. 91]

следствии ставшие классическим материалом для работ по африканскому искусству (Илл. 2).

Следует также упомянуть, что формы африканской скульптуры и масок использовались в живописи, т. е. в совсем другом виде искусства. А из этого следует, что экзотические артефакты просто имитировались, и вместо африканских могли использоваться любые другие (и не случайно среди африканских скульптур в брошюре Аполлинера и Гийома «Скульптура негров: 24 фотографии, с обращением к читателю Гийома Аполлинера и обзором Поля Гийома» обнаруживается скульптура с Маркизских островов [Apollinaire, 1917, pl. XXII]), которую с *l'art nègre* отождествить трудно. Только немногим европейским художникам и скульпторам удалось почувствовать самый дух африканского искусства. Так, работы Альберто Джакометти (1901–1966) чрезвычайно близки железным кованым скульптурам догонов (Илл. 3), при жизни Джакометти был практически неизвестным (и показательно, что это была именно скульптура, а не живопись).

Африканское искусство, подобно искусству любого народа и любой эпохи, можно рассматривать и как исключительно эстетический объект, и как особый вид исторических источников. Оба подхода имеют право на существо-

вание, но следует помнить, что второе может обойтись без обращения к анализу художественных особенностей африканской пластики, но первое без второго невозможно. Во всяком случае, полноценная оценка формы произведения искусства требует понимания того, как эта форма появилась и что она значит. В эпоху же первоначального знакомства европейской публики с африканскими скульптурами и масками безраздельно господствовал «эстетический» подход к ним, как мы только что видели, отмеченный некоторой ущербностью — оно рассматривалось исключительно сквозь призму европейского искусства. То, что в европейскую эстетику не укладывалось, считалось «грубым» и «уродливым», и незамедлительно перемещалось в сферу интересов этнографии и антропологии. Таким образом, оно становилось достоянием узких специалистов и оставалось неизвестным для широкой художественной и околохудожественной публики. Даже выдающийся африканист Морис Делафосс, чьи труды до сих пор не утратили своего значения и давно уже стали частью источниковой базы африканистики, писал: «[это] ...искусство едва существует в младенческом состоянии, представляя собой грубые деревянные статуи... Искусство коренных народов проявляется прежде всего в изготовлении



Илл. 3. Народ догоны. Фетиш *toro (tooro)*
Деревня Воло-Воло (*Wolo-Wolo*, или *Oulo-Oulo*),
округ Бандиагара региона Мопти Республики Мали
Начало XIX в. (?)

Железо, ковка, жертвенная патина. Фото © автора
Fig. 3. *Dogon fetish toro (tooro)*
Wolo-Wolo (Oulo-Oulo) village, Bandiagara district,
Mopti region of the Republic of Mali
Early 19th century (?)
Iron, forging, sacrificial patina. Photo © of the author

религиозных масок, и все же это простоватое в исполнении и условное по замыслу искусство является довольно грубым» [Delafosse, 1909, p. 70]; маски сенуфо, по его мнению, «имеют гротескный и часто отталкивающий уродливый вид» [Delafosse, 1909, p. 88]. Отметим, что опубликованы эти слова были уже после «открытия» Вламинка, и характеризуют одну из самых изысканных школ в искусстве народов Африки.

Именно такой ограниченный критико-эстетический подход стал в определенном смысле родовой травмой африканистского искусствознания и не изжит до сих пор: как иначе, к примеру, можно оценить появление подобных недавних характеристик африканской скульптуры и масок: «Их грубый и неприятный внешний вид стали трактовать как особую форму выразительности» [Мусянкова, 2022, с. 115]. В данном случае, как и во времена Делафосса, утверждение об отталкивающем облике африканского искусства преподносится как аксиома. И нельзя не согласиться с нидерландским исследователем Харри Лейтенем, который писал о европейском отношении к тем произведениям африканского искусства, что были связаны с религией и магией: «Миссионерам было нетрудно назвать их идолами, антропологам — фетишами, а хранителям — игнорировать их и не выставлять в своих музеях. Вероятно, европейцам было труднее всего воспринимать их как предметы искусства, что свидетельствовало о низком уважении, с которым относились к африканским культурам и религиям» [Leyten, 2015, p. 284].

Спору нет, устрашающие маски не редкость в искусстве Африки, но кроме них существуют изысканная пластика сенуфо и гуру (Мали, Буркина-Фасо, Кот д'Ивуар), изощренные маски Чивара бамбара (Мали) и виртуозное бронзовое литье Иле-Ифе и Игбо-Укву (Нигерия)... Иными словами, при первом же знакомстве европейской публики с африканским искусством, и позже, вплоть до наших дней, в расчет принималось только то, что «красиво», а то, что «уродливо», вообще не рассматривалось. Излишне говорить, что такая оценка произво-



дилась на основе эстетических предпочтений своей собственной культуры в данную эпоху. Заметим также, что сама по себе мысль заняться художественной критикой других культур и эпох выглядит вполне нелепой затеей — правда, подобные сочинения могут дать материал для понимания картины мира самих критиков, но никак не критикуемых.

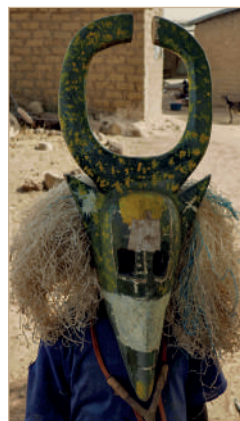
ПОДБОР КОЛЛЕКЦИЙ

Итак, первыми коллекционерами африканского искусства стали деятели раннего европейского авангарда — Вламинк, Дерен, Брак, Пикассо и Матисс, в России — С. И. Шукин. С одной стороны, отбор был совершенно случайным — из стоявших между бутылок перно и кюрасао скульптур выбирали просто то, что «понравилось». С другой, нравилось именно то, что соответствовало эстетическим предпочтениям своего времени. В то время быстро входил в моду авангард. Соответственно, после того, как выбор был сделан, последующее коллекционирование необходимым образом ориентировалось на вкусы тех же Вламинка, Брака или Пикассо. В этом легко убедиться, даже бегло просмотрев изданную в 1917 г. уже упоминавшуюся выше брошюру Гийома Аполлинера [Apollinaire, 1917] или «Искусство негров» Владимира Маркова [Марков, 1919]: многие воспроизведенные там скульптуры и маски в дальнейшем тиражировались в других изданиях, или служили образцом для подбора иллюстраций (Илл. 2, 4).

Параллельно эстетическому освоению очень малой части африканской пластики, велись полевые исследования. Они имели тенденцию фиксировать и рассматривать всю совокупность произведений искусства данного этноса без оглядки на эстетические предпочтения, и ясно демонстрировали, что кроме тех вещей, что постоянно присутствуют в музейных экспозициях и на выставках, есть множество других. Но при чисто эстетическом подходе к африканскому искусству они игнорировались, и в лучшем случае рассматривались исключительно как этнографи-



Илл. 4. Скульптура бамбара
Иллюстрация из брошюры Аполлинера
По: [Apollinaire, 1917, pl. V]
Fig. 4. Bambara sculpture
Illustration from Apollinaire's booklet
Source: [Apollinaire, 1917, pl. V]



Илл. 5. Масауле Канте (*Kanté Masaulé*), кузнец из д. Замбурула (*Zambouroula*) Народ бамбара. Маска Сиги (*Sigi, Sigikun*) общества Коре (*Koré*) из д. Сиратого, регион Сикассо
Дерево, резьба, масляные краски, пластик
Ок. 1992 или ок. 2007 г. Фото © автора
Fig. 5. Masaulé Kanté, a blacksmith from Zambouroula village. Bambara Mask Sigi (*Sigi, Sigikun*) of Koré society from Siratogo village, Sikasso region of the Republic of Mali
Woodcarving, oil paints, plastic. 1992 or 2007
Photo © of the author



Илл. 6. Народ бамбара. Маска-наголовник Согоникун. Дерево, резьба. Бугуни, начало XXI в. Фото © автора

Fig. 6. **Vambara Sogonikun headdress** Woodcarving. Bougouni, early 21st century Photo © of the author

ческие объекты (отмеченная Харри Лейтеном тенденция не замечать «фетиши»).

И действительно — на основании своей собственной полевой работы в Мали в 2015–2023 гг., автор имеет все основания утверждать, что в искусстве бамбара, сенуфо и догонов (трех самых известных «школ» в искусстве Западной Африки) существует множество скульптур и масок, которые совершенно не вписываются в устоявшиеся представления об искусстве этих народов.



Илл. 7. Один из типов масок-наголовников Согоникун из Бугуни. Фото из открытых источников URL: <https://www.millon.com/catalogue/vente1861-tribal-addiction-/lot11-cimier-bambara#images-4> (accessed 12.10.2022)

Fig. 7. **One of the types of Sogonikun headdress' from Bougouni.** Photo from open sources URL: <https://www.millon.com/catalogue/vente1861-tribal-addiction-/lot11-cimier-bambara#images-4> (accessed 12.10.2022)

Так, в 2020 и 2022 гг. в окрестностях г. Бугуни (регион Сикассо, Мали) участникам Малийской экспедиции Института востоковедения РАН удалось обнаружить маски бамбара (Илл. 5), которые совершенно не похожи на «хрестоматийные» произведения искусства этого народа, опубликованные, к примеру, в брошюре Аполлинера или ставшем классическим, гораздо более позднем труде Доминика Захана «Общества инициации бамбара. Н'домо, Коре» [Zahan,



Илл. 8. **Один из типов масок-наголовников Согоникун из Бугуни**

Фото из открытых источников. URL: <https://tribalartforum.com/products/a-bamana-ci-wara-sculpture>
(accessed 12.10.2022)

Fig. 8. **One of the types of Sogonikun headdress' from Bougouni**

Photo from open sources. URL: <https://tribalartforum.com/products/a-bamana-ci-wara-sculpture>
(accessed 12.10.2022)



1960]. Если бы эти маски были найдены вне культурного контекста конкретной деревни, то мы и не связали бы их с бамбара: район г. Бугуни, до сих пор явно недостаточно обследованный в этнографическом отношении, знаменит прежде всего своими масками-наголовниками Согоникун/Чивара (Илл. 6–8). Именно их в районе Бугуни-Йанфолила разыскивают антиквары из Бамако, и именно эти маски, действительно обладающие высокими художественными достоинствами, обычно попадают в европейские и американские собрания. Другое искусство Бугуни остается практически неизвестным.

Что касается масок Сиги из деревни Сиратого, то обращают на себя внимание связанные с ними обстоятельства, которые могут изменить представления о том, как традиционное ис-

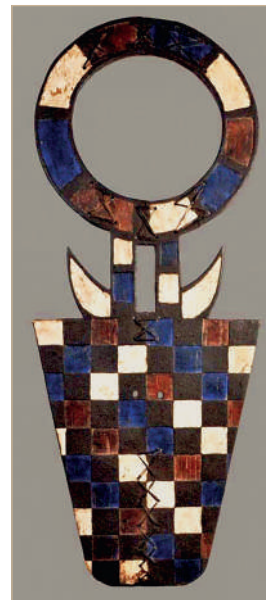
кусство бытует и эволюционирует. Во-первых, Сиратого — мусульманская деревня, однако в ней по-прежнему действует общество Коре (*Koré*), но участниками церемоний являются не взрослые, а мальчики (*kamalenw*), т. е. ислам ритуал изменяет, но не отменяет. Во-вторых, эти маски делаются не в Сиратого, но в расположенной в 6 км к западу от нее деревне Замбурула (*Zambouroula*), кузнецами из джаму Канте (*Kanté*), которые и снабжают своими изделиями всю округу.

Это значит, что многие стилистические новации в африканском искусстве могут быть обусловлены той самой авторской индивидуальностью, что отрицалась и отрицается до сих пор. Чтобы убедиться в этом, достаточно раскрыть любой альбом, посвященный африканскому ис-



Илл. 9. Один из вариантов масок Беду. Кот д'Ивуар, Гана. Фото из открытых источников
URL: <https://www.maskmuseum.org/mask/nafana-bedu-1/> (accessed 21.11.2022)

Fig. 9. One of Bedu masks variants. Cote d'Ivoire, Ghana
Photo from open sources
URL: <https://www.maskmuseum.org/mask/nafana-bedu-1/> (accessed 21.11.2022)



Илл. 10. Один из вариантов масок Беду. Кот д'Ивуар, Гана. Фото из открытых источников
URL: <https://i.pinimg.com/originals/a1/24/c2/a124c2dc57248b9e97d50561917c950f.jpg> (accessed 21.11.2022)

Fig. 10. One of Bedu masks variants. Cote d'Ivoire, Ghana. Photo from open sources
URL: <https://i.pinimg.com/originals/a1/24/c2/a124c2dc57248b9e97d50561917c950f.jpg> (accessed 21.11.2022)



Илл. 11. **Марионетки бамбара-марка-бозо.** Дерево, резьба, масляные краски. Общество Соголон (Sogolon), Бамако, Мали. 2000-е – 2010-е гг. Фото © автора

Fig. 11. **Bambara-Marka-Bozo marionettes.** Woodcarving, oil paints. Sogolon Society, Bamako, Mali 2000-s – 2010-s. Photo © of the author

кусству: вряд ли читателю удастся найти имя хотя бы одного автора какой-либо скульптуры или маски, хотя в деревнях они всем прекрасно известны. Наконец, маски кузнецов Канте стилистически очень близки маскам Беду, описанным в свое время Рене А. Бравманном [Bravmann, 1974, p. 101–118; Bravmann, 1979]. Они характерны для нескольких небольших этносов акан и гур в приграничных районах Кот д'Ивуар и Ганы (Илл. 9, 10). Схожие по стилю маски есть также у бобо (правильно — *bowo*, бово) в Мали

и Буркина-Фасо. Их объединяет то, что все они представляют собой яркие полихромные маски, имеющие характерные детали: плоскую личину, чаще всего треугольную, и рога, нередко представляющие собой либо правильную окружность, либо окружность с прорезью наверху. Последняя особенность, как и полихромия, и воспроизводится в масках из Сиратого.

Таким образом, эти маски полностью выбиваются из хрестоматийного этнического стиля («школы») бамбара, но обнаруживают сходство



Илл. 12. Марионетки бамбара-марка-бозо. Дерево, резьба, масляные краски. Общество Соголон (Sogolon), Бамако, Мали. 2000-е – 2010-е гг. Фото © автора

Fig. 12. **Bambara-Marka-Bozo marionettes.** Woodcarving, oil paints. Sogolon Society, Bamako, Mali 2000-s – 2010-s. Photo © of the author

Илл. 13. Маска обезьяны (warabilen), принимающая участие в представлениях марионеток бамбара-марка-бозо. Дерево, резьба, масляные краски
Общество Соголон, Бамако, Мали
2000-е – 2010-е гг.
Фото © автора

Fig. 13. **Monkey mask (warabilen) that takes part in performances of Bambara-Marka-Bozo marionettes**
Woodcarving, oil paints
Sogolon Society, Bamako, Mali. 2000-s – 2010-s
Photo © of the author





со стилем, перекрывающим границы этнических территорий и распространенным на очень большом пространстве — от северной и центральной Ганы до юга Мали. Другим ярким примером стиля, перекрывающего этнические границы, могут быть марионетки бамбара, бозо и марка (сонинке) и маски, принимающие участие в тех же церемониях, с их яркой полихромией и гротеском (Илл. 11–13).

Весьма показательна также история коллекционирования искусства сенуфо. Первым упомянул о нем в 1827–1828 гг. Рене Кайе, который обратил внимание не на деревянные маски этого народа, но на те, что сделаны из ткани и растительных волокон (*Nafari*) и распространены значительно шире, чем деревянные [Caillié, MDCCCXXX, v. 2, p. 86]. Однако, как заметил Пьер Бутен, «в будущем этнографы станут гораздо больше интересоваться формами деревянных масок» [Boutin, 2014].

Собирательство искусства сенуфо началось уже в 1920-х гг. Первоначально этим были заняты католические миссионеры. Пионером был о. Пьер Кнопс (1898–1986), который работал на территории Кот-д’Ивуара с 1923 по 1928 год [Кнопс, 1980]. Сейчас его коллекция находится в музее Африки в Берг-эн-Дал (Нидерланды). В 1934–1935 годах во французском Судане собирал коллекцию искусства бамбара и сенуфо и Фредерик-Анри Лем. В результате различных перипетий, в 1938 году он подарил ее Елене Рубинштейн. После ее смерти коллекция разошлась по разным собраниям, и именно оттуда происходит знаменитая скульптура «мастера из Сикассо», которая была в 2014 г. продана на Сотбис за рекордные 12 037 000 долларов США [Моргунова (Петрунько), 2022, с. 160] (Илл. 14).

«Бум» коллекционирования искусства сенуфо пришелся на начало 50-х гг. прошлого века, что было обусловлено внезапно охватившей этот народ манией своеобразного иконоборчества. Связано это было с пришедшим в Кот д’Ивуар (тогда — французская колония) с территории современной Республики Мали неотрадицио-



Илл. 14. Народ сенуфо
Статуя «Мастера из Сикассо», проданная в 2014 г.
на аукционе Сотбис за 12 037 000 долларов США
Дерево, резьба

Фото из открытых источников

Fig. 14. Senufo statue of the “Master of Sikasso”,
sold in 2014 at Sotheby’s for \$12,037,000

Wood, carving

Photo from open sources. URL: <https://fd.nl/fd-persoonlijk/1136972/etnografica> (accessed 15.12.2022)



налистским культом Масса, боровшимся с колдовством²: «в 1950–1952 годах многие культовые предметы, “способные убивать” (маски, ритуальные или использовавшиеся в обрядах инициации статуи) были вывезены из святилищ и священных лесов и выброшены ночью на мусорные кучи за пределами деревень» [Voutin, 2014]. Собранные на деревенских свалках вещи в итоге оказались в частных и музейных коллекциях Германии, Швейцарии, Франции и Кот д’Ивуара (теперь они периодически появляются на арт-рынке). В итоге, «коллекции сенуфо, оказались разобраны по публичным или частным собраниям, открытым или закрытым для публики, часто небольшим, насчитывающим всего несколько предметов. Ни один музей в северных странах не представляет в экспозиции целостного набора артефактов сенуфо» [Voutin, 2014]. В публикациях об искусстве этого народа продолжают абсолютно доминировать те вещи, что были «освящены» авторитетом первых собирателей, или их близкие стилистические аналогии. Но, как известно, в любом правиле неизбежно образуются исключения. Таковыми, к примеру, являются публикации Богумила Холаса [Holas, 1957; Holas, 1964; Holas, 1978].

Наконец, сохранением своего культурного наследия озаботились и сами сенуфо. В Центре культуры сенуфо в г. Сикассо собрана великолепная коллекция традиционного искусства из региона Сикассо (Мали). Отличительным ее качеством является то, что многие скульптуры из этого собрания мало похожи на те, что широко представлены в экспозициях музеев и частных галерей Европы и США — несмотря на то, что в коллекциях после 1950–1952 гг. подобные вещи имеются и в немалом количестве. В частности, в Центре культуры сенуфо представлены много-

численные произведения, в которых широко используется полихромия³. Это относится прежде всего к архитектурным деталям (опорным столбам), которые очень похожи на украшенные резьбой опорные столбы у догонов⁴. Таким образом, в искусстве сенуфо не только существуют типы скульптуры, которые остаются совершенно неизвестными за пределами их этнической территории, но и те, что способны изменить представления о связях между искусством разных этносов. Подводя итог нашему по необходимости очень краткому обзору истории коллекционирования искусства сенуфо, заметим, что человеку, который специально им не занимался, на основе изучения музейных экспозиций практически невозможно составить адекватное о нем представление.

Типичным примером игнорирования обширнейшего пласта традиционного искусства может быть и история коллекционирования скульптуры и масок догонов. На первом ее этапе собирали действительно все. Первым Страну догонов обследовал Луи Десплань в феврале-июне 1905 г., т. е. именно тогда, когда Вламинк совершил свое «открытие» в парижском бистро. Десплань является автором самого раннего этнографического описания этого народа в монументальной монографии «Центральное принигерское плато: археологическая и этнографическая миссия во Французском Судане» [Desplagnes, 1907], являющейся важнейшим историческим источником. Он привез около пятидесяти предметов, и передал их в музей Трокадеро, чье собрание стало впоследствии основой африканской коллекции Музея человека, и теперь оказалось в Музее набережной Бранли — Жак Ширак. Догонские скульптуры предположительно из округа Банкасс региона Мопти современной Республики

2 Подробно об этом культе см. [Convers, 1991; Royer, 1999].

3 Между тем без учета этих произведений невозможно понять происхождение современного натуралистического или гротескно-натуралистического стиля скульптур (Илл. 15), широко представленного во дворе Центра культуры сенуфо в г. Сикассо, а также в современной монументальной скульптуре.

4 К сожалению, фотосъемка в Центре культуры сенуфо строго запрещена, но некоторое представление об этих скульптурах дают полихромные статуи во дворе Центра, выполненные традиционными мастерами (Илл. 15, 16). Запрет не касается лишь немногих экспонатов. Среди них можно видеть и вырезанные из цельного массива дерева табуреты, которые, опять-таки, очень близки к таким же вещам у догонов (Илл. 17, 18).



Илл. 15. Центр культуры сенуфо в г. Сикассо (Мали). Фото © автора
Fig. 15. Senufo culture center in Sikasso (Mali). Photo © of the author



Илл. 16. Скульптуры во дворе Центра культуры сенуфо в г. Сикассо (Мали)
Бетон, нитроокраска. 2010-е гг. Фото © автора
Fig. 16. Sculptures in the courtyard of the Senufo Cultural Center in Sikasso (Mali)
Concrete, nitrous oxide. 2010-s. Photo © of the author



Илл. 17. Народ сенуфо. Табурет. Дерево, резьба. Центр культуры сенуфо в г. Сикассо (Мали)
Фото © автора

Fig. 17. **Senufo stool.** Woodcarving. Senufo Cultural Center in Sikasso (Mali). Photo © of the author



Илл. 18. Сейду (Жюстен) Гиндо. Народ догоны. Табурет. Дерево, резьба
Деревня Энде округа Банкасс региона Мопти Республики Мали. Начало 2010-х гг. Фото © автора
Fig. 18. **Seydou (Justin) Guindo, Dogon.** Stool. Woodcarving. Endé village, Bankass district, Mopti region
of the Republic of Mali. Early 2010-s. Photo © of the author



Мали и дверку зернохранилища, хранившиеся тогда в музее Трокадеро, можно видеть на иллюстрациях в «Искусстве негров» В. Маркова [Марков, 1919, с. 91, 93, 95, 97].

Как сообщает Тамара Левитц, в 1931 г. на Колониальной выставке в Париже выступала группа танцоров-догонов в масках, что было воспринято французской публикой с большим энтузиазмом и поспособствовало росту интереса и художественного авангарда, и арт-рынка «к визуальной и материальной культуре этого народа» [Levitz, 2006, p. 615]. Любопытно, между прочим, что среди вывезенных Деспланем из Страны догонов произведений искусства были и дверные засовы; привез их и Анри Лабуре, который посетил Страну догонов зимой 1929–1930 гг. Однако они не привлекали слишком пристального внимания историков искусства. Между тем этот жанр декоративно-прикладного искусства, наряду с резными рельефными дверями домов и дверками зернохранилищ, является у догонов одним самых распространенных и служит хорошо распознаваемым «маркером» этничности.

Наконец, до сих пор действующий «стандарт» коллекционирования искусства догонов задала экспедиция Дакар-Джибути Марселя Гриоля и Мишеля Лейриса (1931–1933 гг.). Небезынтересно, что необходимость собирать всю совокупность артефактов, характеризующую данную этническую культуру, и в то время осознавалась очень хорошо: незадолго до начала экспедиции Лейрис составил «Краткие инструкции для коллекционеров этнографических объектов», где рекомендовал документировать всю совокупность материальной культуры, а не производить отбор предметов на основе таких критериев, «как красота, редкость, древность или чистота стиля»⁵. Но эти рекомендации соблюдены не были.

В основу догонской коллекции, собранной Марселем Гриолем, легло искусство только деревни Сангха и окрестных поселений, но именно эти вещи стали «классическими» образцами искусства догонов: так стилистические особенности скульптуры нескольких деревень были приписаны искусству всего этого народа, состоящего, между прочим, из множества групп самого разного происхождения, говорящих на множестве языков. В Стране догонов очень много деревень, и каждая из них обладает своим собственным, нередко уникальным, стилем в изобразительном искусстве, а иной раз, и не одним.

Автор неоднократно обращался к этой теме, и поэтому здесь ограничится только двумя примерами — стилями деревни Кани На (Кани-Бонзон) (Илл. 19) и Джигибамбо (Илл. 20), которые совершенно не похожи на «классические» образцы скульптуры из Сангха или соседней с ней деревни Оголь. Особенно интересен случай Кани На, деревни, которая, согласно устной традиции, стала первым поселением догонов на скалах Бандиагара после их прихода туда из Страны манде (территория в треугольнике между городами Бамако, Кита и Кангаба современной Республики Мали). Там, в частности, находится первый тогуна («дом бесед») догонов, почитаемый, как святыня. Значение Кани На для всего народа очень велико, и она, казалось бы, просто не могла не привлечь самого пристального внимания антропологов. К сожалению, этого не случилось⁶. Что касается деревни Джигибамбо, то она находится на дороге, ведущей от г. Бандиагара к округам Банкасс и Коро на юго-западе Страны догонов, и мимо нее проезжают все, кто направляется, например, к знаменитой деревне Тели, чьи виды украшают едва ли не все иллюстрированные издания, посвященные культуре и искусству этого народа. Но искусство Джигибамбо остается практически неизвестным.

5 Jolly É. Les premières collectes d'objets Dogon par les missions ethnographiques. *Menil*, 2018. URL: <https://www.menil.org/read/online-features/recollecting-dogon/collecting-and-recollecting/ethnographic-expeditions-eric-jolly?locale=fr> (accessed 09.07.2018).

6 Впрочем, если верить Марселю Гриолю и Жермен Дитерлен, деревня эта вообще не существует [Griaule, Dieterlen, 1991, p. 3].



Илл. 19. **Народ догоны. Женская фигура**
Дерево, резьба, жертвенная патина
Деревня Кани На (Kani Na, или Кани-Бонзон Kani-
Bonzon) округа Банкасс региона Мопти Республики
Мали. Не ранее сер. XX в. Фото © автора
Fig. 19. **Dogon female figure**
Woodcarving, sacrificial patina
Kani Na village (or Kani-Bonzon), Bankass district,
Mopti region of the Republic of Mali
Not earlier than middle of 20th century
Photo © of the author



Илл. 20. **Народ догоны. Женская фигура**
Дерево, резьба, жертвенная патина
Деревня Джигибамбо (Jigibambo) округа Бандиагара
региона Мопти Республики Мали
Конец XX – начало XXI в. Фото © автора
Fig. 20. **Dogon female figure**
Woodcarving, sacrificial patina
Jigibambo village, Bandiagara district, Mopti region of
the Republic of Mali
The end of the 20th – the beginning of the 21st century
Photo © of the author

Если сравнить скульптуры из Кани На и Джигибамбо со скульптурой из деревни Багуру (Илл. 21), которая входит в ту же сельскую коммуну Кани-Бонзони, что и Кани На, то наблюдатель вряд ли сможет найти много общего между этими скульптурами. Более того — Багуру находится в 2,5–3 км от д. Энде, и скульпторы-кузнецы из этих деревень имеют обширные родственные связи. Но стили в искусстве этих деревень совершенно различны. К слову, эта скульптура

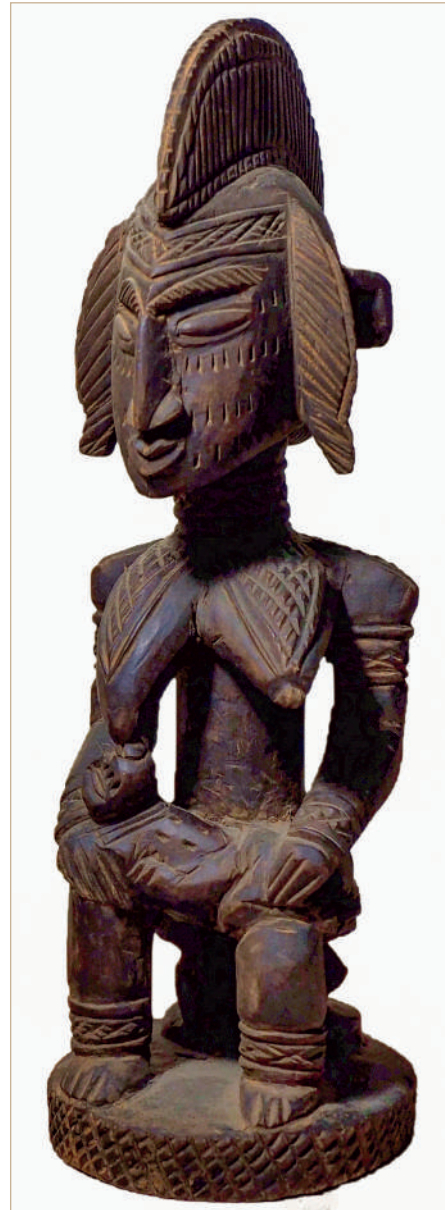
работы кузнеца Букари Карембе (*Karembé Boukari*) из деревни Багуру была подарена автору Попечительским советом школы д. Энде в благодарность за некоторые оказанные ей услуги. Работы этого мастера хранятся у выходцев из Энде в Бамако и являются для них большой ценностью. Таким образом, очевидно, что сами догоны считают Букари Карембе выдающимся мастером — но стиль его работ имеет очень мало общего с «классическими» образцами догонской скульптуры.



В результате, тот образ африканского искусства, что возникает при осмотре и музейных собраний, и частных коллекций, не совсем соответствует действительности, а иногда — не соответствует ей вовсе. Зато полностью соответствует европейским представлениям о том, каким «должно быть» африканское искусство, т. н. «аэропортное искусство» — сувенирные имитации хрестоматийных скульптур и масок, которые самими же искусствоведами-африканистами с презрением отвергаются, и которые некоторые исследователи склонны даже трактовать как «часть иностранной культуры»⁷, к собственно Африке уже и отношения не имеющей. Это, безусловно, преувеличение, поскольку отобранная европейцами африканская «классика» действительно существует и является неотъемлемой частью традиционных культур. Другое дело, что она не может представлять в полной мере искусство того или иного народа, как скульптуры и маски из деревни Сангха не позволяют составить представление обо всем искусстве догонов.

В результате такого искусственного подбора коллекций и экспонатов в европейском африканистском искусствоведении прочно утвердилось мнение, что африканские народы в изобразительном искусстве обладают четко идентифицируемыми стилями, располагающими ограниченным набором форм и друг от друга отделенными чуть ли не китайскими стенами. Как заметили Сьюзен Гальярди и Йаелле Биро, «мы не можем игнорировать неудобную правду, состоящую в том, что парадигма “одно племя, один стиль” с начала двадцатого века служила основой для торговли африканским искусством, а также для искусствоведческих рассуждений о нем» [Gagliardi, Biro, 2019, p. 5].

Это замечание очень точно описывает то положение, в котором африканистское искусство-



Илл. 21. Букари Карембе (*Karembé Boukary*)
 Народ догоны. Женщина с ребенком
 Дерево, резьба. Деревня Багуру (*Bagourou*) округа
 Банкасс региона Мопти Республики Мали
 2015–2018 гг. Фото © автора
 Fig. 21. **Boukary Karembé, Dogon**
A woman with a child. Woodcarving
 Village of Bagourou, Bankass district, Mopti Region
 of the Republic of Mali. 2015–2018
 Photo © of the author

⁷ Thurner I. Airport Art aus Westafrika. *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, 125/126, 1995. S. 225-247. URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssaar-108269> (accessed 26.12.2022).



ведение очутилось к концу первой четверти XXI в. Так, до сих пор сохраняет свое значение изданная в 1986 г. монография В. Б. Мириманова «Искусство Тропической Африки. Типология, систематика, эволюция» [Мириманов, 1986]. Однако характеристики, данные им этническим стилям (школам) тех народов, о которых речь шла выше (догонов, бамбара и сенуфо) теперь нуждается в существенных уточнениях — формы вовсе не всей скульптуры догонов «четко огранены» и «угловаты» [Мириманов, 1986, с. 76]: в искусстве догонов можно найти множество скульптур с округлыми плавными формами, но они не входят в стандартный набор догонских артефактов. То же можно сказать и об искусстве бамбара [Мириманов, 1986, с. 80–82], и сенуфо [Мириманов, 1986, с. 82–86]. Описания стилей, данные В. Б. Миримановым, остаются непревзойденными образцами точности и емкости характеристик, однако сделаны они были, к сожалению, на основе искусственно суженной источниковой базы. Те скульптуры и маски, которые послужили ему материалом для описания этнических стилей, действительно существуют, как существуют и описанные им стили. Но дело в том, что догоны, бамбара и сенуфо обладают множеством стилей, которые активно взаимодействуют и между собой, и с искусством соседних этносов, и все вместе они образуют живой, постоянно меняющийся поток народного творчества.

Таким образом, на протяжении всей истории африканистского искусствознания, большинство исследований велось на далеко не полном источниковом основании, характер которого был предопределен выбором первых коллекционеров. Критерии отбора вещей в эти коллекции были сформированы европейской культурой и эстетикой. Даже в тех случаях, когда собирали все доступные артефакты, те из них, что не соответствовали «классическим» образцам, просто не замечались. Но именно первые коллекции стали той источниковой базой, на основании которой строились исследования африканского искусства, и именно они в конечном счете и

предопределили представление о нем. В результате, искусствоведческие работы по африканскому искусству в большей степени сообщают информацию об эстетических предпочтениях европейцев, чем африканцев.

И в этом кроется еще одна проблема: может ли исследователь, воспитанный в совершенно иной культуре, полностью отрешиться от ее стереотипов и эстетических предпочтений, и взглянуть на чужую ее глазами? Ответ, вероятно, должен быть отрицательным — но это должно стать темой отдельного исследования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ/REFERENCES

Кульбин Н. Кубизм. *Стрелец (Петроград)*. 1915. № 1 С. 213–214 [Kulbin N. Cubism. *Sagittarius (Petrograd)*. No. 1. 1915. Pp. 213–214 (in Russian)].

Куценков П. А. *Догоны, XXI век: путевые записки шуточного родственника*. Москва, Санкт-Петербург: Нестор-История 2020. 227 с. + Илл. [Kutsenkov P. A. *Dogon, 21st Century: Travel Notes of a Joking Relative*. Moscow, St. Petersburg: Nestor-Istoriya, 2020. 227 p. + ill. (in Russian)].

Куценков П. А. Африканское искусство и ранний европейский авангард: точки пересечения. *Искусство на обочине. Творчество художников-аутсайдеров и инклюзивные практики в культуре XX – XXI века.* / отв. ред. Н. А. Мусьянкова. Санкт-Петербург: Алетейя, 2022. С. 86–113. [Kutsenkov P. A. African Art and Early European Avant-garde: Intersection Points. *Art on the sidelines. Creativity of Outsider Artists and Inclusive Practices in the Culture of the 20th – 21st Centuries.* / ed. by N. A. Musyankova. St. Petersburg: Aleteya, 2022. Pp. 86–113 (in Russian)].

Куценков П. А., Ванюкова Д. В. Экспедиция в Мали 2022 года. *Восточный курьер / Oriental Courier*. 2022. № 1. С. 86–102. [Kutsenkov P. A., Vanyukova D. V. Expedition to Mali in 2022. *Oriental Courier*. No. 1. 2022. Pp. 86–102 (in Russian)].

Лившиц Б. *Полутораглазый стрелец: стихотворения, переводы, воспоминания*. Ленин-



град: Советский писатель, 1989. 720 с. +8 л. илл. [Livshits B. *One and a Half-eyed Sagittarius: Poems, Translations, Memoirs*. Leningrad: Soviet writer, 1989. 720 p. +8 sheets ill. (in Russian)].

Марков В. (В. И. Матвей). *Искусство негров*. Петербург: Отд. изобразительных искусств Нарком. по прос., 1919. 153 с. [Markov V. (V. I. Matvey). *Negro art*. Petersburg: Det. fine arts People's Commissar. on education, 1919. 153 p. (in Russian)].

Мириманов В. Б. *Искусство Тропической Африки. Типология, систематика, эволюция*. Москва: «Искусство», 1986. 310 с., 112 л. илл. [Mirimanov V. B. *Art of Tropical Africa. Typology, Systematics, Evolution*. Moscow: Art, 1986. 310 p., 112 sheets ill. (in Russian)].

Моргунова (Петрунько) О. А. Африканское искусство на аукционе Сотбис: история, рассказанная охотником или львом? *Россия — Африка: от устной истории к постколониальному нарративу: сборник материалов Всероссийской конференции с международным участием 18–20 мая 2022 г.* / отв. ред. Т. М. Гавристова; Яросл. гос. ун-т им. П. Г. Демидова. Ярославль: Филигрань, 2022. С. 157–164. [Morgunova (Petrunko) O. A. African art at Sotheby's: a Story Told by a Hunter or a Lion? *Russia — Africa: From oral history to post-colonial narrative: Collection of materials of the All-Russian Conference with international participation May 18–20, 2022* / ed. by T. M. Gavristova; Yaroslavl state university named after P. G. Demidov. Yaroslavl: Filigran, 2022. Pp. 157–164 (in Russian)].

Мусянкова Н. А. Формирование новой эстетики. Музеи африканского искусства в Европе. Искусство на обочине. *Творчество художников-аутсайдеров и инклюзивные практики в культуре XX–XXI века: сб. ст.* / отв. ред. Н. А. Мусянкова. СПб.: Алетейа, 2022. 408 с.: Илл. С. 114–145. [Musyankova N. A. Formation of a New Aesthetic. Museums of African Art in Europe. *Art on the Sidelines. Creativity of Outsider Artists and Inclusive Practices in the Culture of the 20th–21st Centuries.* / ed. by N. A. Musyankova. St. Petersburg: Aleteya, 2022. Pp. 114–145 (in Russian)].

Apollinaire G. *Sculptures Nègres: 24 photographies précédées d'un avertissement de Guillaume Apollinaire et d'un exposé de Paul Guillaume*. Paris : Paul Guillaume, 1917. 50 p. +24 pl.

Biro Y. African Arts between Curios, Antiquities, and Avant-garde at the Maison Brummer, Paris (1908–1914). *Journal of Art Historiography*. 2015, 12 (June). Pp. 1–15.

Biro Y., Thiaw I. Collecting the Sahelian Past: Myth-Making and Primary Sources. *Sahel: Art and Empires on the Shores of the Sahara*. Alisa La Gamma (ed.). Exh. Cat. New York and New Haven: The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 2020. Pp. 194–217, 271–273.

Boutin P. Comment se constituent les collections: l'exemple sénoufo. *Afrique: Archéologie & Arts*. 2014, 10. P. 43–66.

Bravmann R. A. *Islam and Tribal Art in West Africa*. London: Cambridge University Press, 1974. 189 p.

Bravmann R. A. Gur and Manding Masquerades in Ghana. *African Arts*. 1979. Vol. 13, 1. Pp. 44–51.

Caillié R. *Journal d'un voyage à Temboctou et à Jenné dans l'Afrique Central, précédé d'observations faites chez les maures Braknas, les Nalous et d'autres peuples ; pendant les années 1824, 1825, 1826, 1827, 1828*. V. 2. Paris : Imprimé par autorisation du roi à l'imprimerie royale, MDCCCXXX. 493 p.

Delafosse M. *Le peuple Siéna ou Sénoufo*. Paris : Éd. P. Geuthner, 1909. 535 p.

Desplagnes L. *Le plateau central Nigérien: une mission archéologique et ethnographique au Soudan français*. Paris: Larose, 1907. 504 p.

Convers M. L'Aventure de Massa en pays Sénoufo. Interview de M. Convers. *Primitifs, Art traditionnel, Art moderne*. 1991. Vol. 6. Pp. 24–34.

Gagliardi S. E., Biro Y. Beyond Single Stories: Addressing Dynamism, Specificity, and Agency in Arts of Africa. *African Arts*. 2019. Vol. 52. No. 4. Pp. 1–6.

Gagliardi S. E., Biro Y. So, What Do We Do Now? *African Arts*. 2021. Vol. 54, No. 2. Pp. 8–11.

Griaule M., Dieterlen G. *Le renard pâle*. Paris: Institut d'ethnologie, 1991. 531 p.



Holas B. Note sur la fonction rituelle de deux catégories de statues sénoufo. *Artibus Asiae*. 1957. Vol. 20. No. 1. Pp. 29–35.

Holas B. *Sculpture Sénoufo*. Limoges: Imprimerie A. Bontemps ; Abidjan: Centre des Sciences Humaine, République de la Côte d'Ivoire, 1964. 24 p.

Holas B. *L'art sacré sénoufo, ses différentes expressions dans la vie sociale*. Abidjan : Nouvelles Éditions Africaines, 1978. 332 p.

Jolly É. Les premières collectes d'objets Dogon par les missions ethnographiques. *Menil*, 2018. URL: <https://www.menil.org/read/online-features/recollecting-dogon/collecting-and-recollecting/ethnographic-expeditions-eric-jolly?locale=fr> (accessed 09.07.2018).

Knops P. *Les anciens Senufo 1923–1935*. Berg en Dal: Africa Museum, 1980.

Laude J. *Les arts de l'Afrique noire*. Paris : Librairie Générale Française, 1966. 381 p.

Levitz T. The Aestheticization of Ethnicity: Imagining the Dogon at the Musée du quai Branly. *The Musical Quarterly*. 2006. Vol. 89. No. 4. Pp. 600–642.

Leyten H. *From idol to art. African 'objects with power': a challenge for missionaries, anthropologists and museum curators*. Leiden: African Studies Centre, 2015. 333 p.

López O. F. The Uncertainty of Display. Exhibitions In-Between Ethnography and

Modernism. *The Ruined Archive*. Mela Books, 11. Ed. by Iain Chambers, Giulia Grechi and Mark Nash. Milano: Politecnico di Milano, 2014. Pp. 145–162.

Monroe J. W. Surface Tensions: Empire, Parisian Modernism, and “Authenticity” in African Sculpture, 1917–1939. *American Historical Review*. 2012, April. Pp. 445–475.

Royer P. Le Massa et l'eau de Moussa: Cultes régionaux, “traditions” locales et sorcellerie en Afrique de l'Ouest (Massa and Moussa's Water: Regional Cults, Local “Traditions” and Witchcraft in West Africa). *Cahiers d'Études Africaines*. 1999. No 39(154). Pp. 337–366.

Turner I. Airport Art aus Westafrika. *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, 125/126, 1995. S. 225–247. URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-108269> (accessed 26.12.2022).

Vlaminck M. de. Discovery of African Art. *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*. Ed. Jack Flam, Miriam Deutch. Berkeley: University of California Press, 2003. P. 27–28.

Vogel S. M. *Baule: African Art, Western Eyes*. New Haven & London: Yale University Press, 1997. 312 p.

Zahan D. *Sociétés d'initiation Bambara. Le N'domo, le Koré*. Paris : Mouton, 1960. 438 p.

