

# МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО

А. В. Головнёв

## МУЗЕЙНОЕ МЫШЛЕНИЕ: СОБЛАЗН ОТКРЫТИЯ И ИНСТИНКТ ХРАНЕНИЯ\*

**АННОТАЦИЯ.** Музейные работники не только хранят коллекции и делают экспозиции, но и врастают в музей настолько, что становятся его лицами и голосами. Обратная сторона музейного мышления — причастность к «культу подлинности» и почитанию раритетов — свойственна посетителям музея. Наблюдения за музейной жизнью выявляют выраженный «инстинкт хранения», и неспроста одна из ключевых позиций в музейном деле называлась «консерватор». Истоки музеальности обнаруживаются в глубинах археологии (пещерных росписях), обрядах и святилищах разных народов. Ярким и многообразным ее воплощением стали древнегреческие мусейоны — собрания муз и их служителей, включая жрецов, мудрецов, поэтов, раторов. Композиция знаменитого Александрийского мусейона, разрушенного христианами, через тысячелетие возродилась в музеумах Ренессанса, а затем вундеркамерах и кунсткамерах. Из этого театра-музея произошла музейная традиция Нового времени с вариациями имперскости, колониальности, нацистроительства, этничности.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Музейное мышление, мусейон, музеальность, Кунсткамера

УДК 069.1

DOI 10.31250/2618-8619-2019-3(5)-9-18

ГОЛОВНЁВ АНДРЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ — член-корреспондент РАН, д.и.н., профессор, директор, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН (Россия, Санкт-Петербург)

E-mail: Andrei\_golovnev@bk.ru

\* Исследование выполнено за счет гранта РФФИ № 19-18-00116 «Визуализация этничности: российские проекции науки, музея, кино» (рук. А.В. Головнёв)

Понятия «музейное мышление» нет среди терминов философии и психологии, равно как нет его в словаре Сети (если не считать соседствующих по смыслу выражений вроде *thinking museum*, *design thinking for museum*, *museum meanings*). Но мышление такое есть. Им обладают собственно музейные работники, которые не только хранят коллекции и делают экспозиции, но и вырастают в музей настолько, что становятся его лицами и голосами. Музей ими думает, говорит и показывает. Когда музейщики собираются вместе, слышен их «диалект», происходящий от манеры и тона экскурсии (где-то между интонациями актера и учителя), настроенной одновременно на интригу и наставление. Обратная сторона музейной ментальности обнаруживается у посетителя, который среди экспонатов впадает в состояние легкого гипноза от «подлинного и вечного».

Это близко к способности «мыслить прошлым», к исторической/культурной памяти, коммеморации, мифологии, связанных в науке с именами М. Хальбвакса, П. Рикёра, П. Нора, Я. Ассмана, Л. П. Репиной. Музей в этом поле определяется как «мнемоническая машина» или «материальное воплощение коллективной памяти», хранилище подлинных свидетельств, документирующих «наше прошлое, нашу память, но прежде всего мы ожидаем обнаружить в них нашу идентичность, воплощенную в их дискурсах и предметах» (Наварро 2010:6–8).

От ассоциации музейного мышления с мемориальностью и пожилым возрастом рождаются сопоставления музеологии с бабушкологией (*grandmotherology*) (Washburn 1967). Однако есть в музее и нечто откровенно детское. Не случайно один из старейших музеев мира, петербургская Кунсткамера, нередко воспринимается как «детский музей», поскольку в нем отмечается регулярный поток юных посетителей, успех детских интерактивных программ, и также клише «помню Кунсткамеру с детства». Мне не раз доводилось слышать, что кто-то побывал здесь в далекой юности, а затем, десятилетия спустя, к старости впадая в детство, снова направился в Кунсткамеру, взяв при этом за руку внука. Так происходит передача эстафеты между поколениями и налаживается музейный союз старых и малых. Инфантилизм старой Кунсткамеры гармонирует с ее натурализмом, выражающемся в яркой этнографии, откровенной анатомии, пронизывающем всю экспозицию культе подлинника.

## ПРАМУЗЕЙНОСТЬ

В детскости музея скрыт призрак первобытности. Жажда постижения истоков особенно обострена в детстве (и иногда в старости). Музейность крепче всего связана именно с темой происхождения и с аурой детства. Примечательно, что древнейшие находки, напоминающие музейную коллекцию, сделаны при раскопках царского дворца в Вавилоне VI в. до н.э., где они служили, судя по всему, для обучения детей правителей. В свое время Юлиус фон Шлоссер заметил, что лежащее в основании музейности пристрастие к собирательству, смешанному с украшательством, представляет собой форму детской игры (см.: Ананьев 2018:70).

Музейные корни уходят к самым истокам человеческой культуры. Франко-кантабрийская палеолитическая живопись, с которой связывают происхождение высокой культуры *Homo sapiens*, погружена в пещеры, уподобляющиеся художественным галереям и святилищам. Андре Леруа-Гуран видел в рисунках на скальных панно эпизоды мифов, а древних художников представлял «мифопоисцами», духовными посредниками и организаторами обрядов (Leroi-Gourhan 1982). Люди ориньяка превратили пещеру в храм, в «зеркало мира», отражающее картину мироздания. Древний художник писал не с натуры, а из памяти-воображения, поскольку большинство образов – мамонты, бизоны, лошади, олени — не обитатели пещер. К тому же древние мистерии явно были

не беззвучными, а сопровождались «звериными мессами» (сообразно нарисованным образам). Арии мамонтов и львов должны были исполняться не менее виртуозно, чем рисунки на скалах, а под куполом Альтамиры или Руфиньяка достигать звериного многоголосия (Головнёв 2009: 61–62). В этой ипостаси раскрашенные пещеры вполне претендуют на роль палеолитического прототипа того театра-музея, из которого произросли и музейоны античности, и их наследники эпохи Возрождения.

Если, пользуясь излюбленным приемом компаративной этнологии, хронологическую проекцию дополнить пространственной, то обнаружится пестрый паноптикум метамузейности в отдаленных «простых» культурах. Многие языческие святилища служили хранилищами реликвий, при этом в кумирне собирались не только изображения богов и приношения им, но и всевозможные раритеты и диковины. На святилищах (*хэбидя я*) ненцев хранятся, помимо изображений духов (*хэхэ, сядай*) и остатков жертвоприношений, отслужившие свой срок домашние сакральные шесты *симсы*, священные нарты *хэхэхан*, старые шаманские бубны *пензяр* и другие предметы, образующие фонд святынь и реликвий. Угорские священные амбары (*емын лабас*) также представляют собой склады священных вещей, включая приношения и украшения, старые стрелы, луки, копья, сабли и прочие памятные вещи. Здесь же — камни причудливой формы (например, «чертовы» стрелы и пальцы), ископаемые находки, амулеты, клады, дары, трофеи. В чукотской священной нарте *тайныквыёчгыни*, помимо священного деревянного огнива *мильхет* и связок домашних духов *тайныквыит*, собраны диковины — например, засушенная морда оленя с двойной губой или пятипалое копыто — своего рода кочевая кунсткамера. Шаманский костюм с множеством подвесок и амулетов — тоже по-своему экспозиция реликвий и амулетов. Всякое священнодействие представляет собой обряд оживления реликвий, а святилища сочетают в себе музейные функции — хранительскую и демонстрационную, при этом одним святилищам или священнодействиям присуще, с позволение сказать, закрытое хранение, другим — открытое.

Для характеристики музейности мышления Збынек Странский предложил понятие «музеальность» (чех. *muzealita*, англ. *museality*). По его разумению, в людях заложено особое музейное отношение к действительности, связанное с желанием хранить и использовать избранные вещи; при этом музеальность артефакта определяется не столько его материальными свойствами, сколько социальным и смысловым контекстом, а музей — «одна из исторически сложившихся форм реализации особого музеального отношения человека к действительности» (Stránský 2005:154). Музейность/музеальность в сочетании с исконной промыслово-собирательской страстью коллекционирования имеет универсальный характер, что предопределяет многообразие ее проявлений.

## ИНКАРНАЦИИ МУСЕЙОНА

В Элладе слово *мусейон* (*μουσεῖον, mouseion*) означало обиталище (собрание, храм) муз, а также их служителей, включая жрецов, поэтов, скульпторов, философов. Один из таких мусейонов существовал при Академии Платона, считавшего философию мусическим искусством. На мусейоне у горы Геликон раз в пятилетие проходили всегреческие *муσει* — празднества в честь муз, сопровождавшиеся состязаниями поэтов, риториков, музыкантов, мудрецов. Из приношений, в том числе изваяний, собирались коллекции. Геликонский мусейон в Долине Муз известен скульптурами, выполненными Праксителем и Кефисодотом. В подземном хранилище у святилища Геры на юге Италии, основанном греческими колонистами Посейдонии, археологами обнаружено более 30 тыс. предметов. Со святилища в Дельфах император Нерон вывез в свою римскую резиденцию

500 бронзовых статуй богов. В мусейонах не только хранили votivные дары, но и составляли обстоятельные списки предметов с указанием имен и происхождения жертвователей, дат посвящения богам, материала изготовления и степени сохранности. Совет храма принимал решения о переплавке изделий или отправке их в хранилища.

В хранительских практиках мусейонов берет начало музейное дело. В свое время Адольф Фуртвенглер, античник-искусствовед и участник раскопок Шлимана в Олимпии, заметил, что храмы Древней Греции, накапливая дары, становились «некими подобиями музеев» (Ананьев 2018:65). Не менее важна другая проекция, свойственная античности: за холодными артефактами следует видеть полный страстей и свершений мир/форум муз, искусств и наук, образы богов и людей.

Апогей античной музейности пришелся на основанный в III в. до н.э. Птолемеем I Спасителем Александрийский мусейон, с которого обычно ведется отсчет музейной истории. Этот мусейон был собранием ученых во главе со жрецом-правителем, назначаемым царем. Помимо академии (в платоновском понимании), мусейон включал библиотеку, хранилище редкостей, анатомический кабинет, астрономическую обсерваторию. Он имел статус государственной институции, соединяющей функции священства и просвещения, наук и искусств, генератора и хранилища знаний (см.: Поршнева 2012).

В дальнейшем музейность претерпела каскад превращений, которые больше напоминают дискретные траектории, чем стройный эволюционный ряд. В Риме мусейон (*museum*) приобрел черты не столько храма или академии, сколько престижной частной коллекции, передающей статус и вкус своего обладателя; в этом качестве известны, например, располагавшиеся в загородных виллах коллекции Цицерона и Плиния Младшего. Римская музейность имела сильный имперский крен, проявлявшийся в сборе трофеев: например, после взятия Сиракуз в 212 г. до н.э. консул Марк Клавдий Марцелл привез в Рим столько сокровищ, что город преобразился. «До той поры Рим и не имел и не знал ничего красивого, в нем не было ничего привлекательного, утонченного, радующего взор: переполненный варварским оружием и окровавленными доспехами, сорванными с убитых врагов, увенчанный памятниками побед и триумфов, он являл собою зрелище мрачное». Наполнив сиракузскими трофеями Капитолий и другие храмы, Марцелл «научил невежественных римлян ценить замечательные красоты Эллады и восхищаться ими» (Плутарх 1994:21). Свойственный всему римскому юридический крен выразился в оформлении правового статуса частных музеев, а затем в инициативах (Анисия Полиона и Агриппы) открытия частных художественных коллекций для публики.

Александрийский мусейон, просуществовавший восемь веков, устоял при римских императорах, но пал под напором христианства: в 391 г. по указу Феодосия I он прекратил существование за приверженность язычеству и был сожжен христианами; впрочем, еще полвека на его месте в Александрии продолжались состязания поэтов и риториков. Мусейонам не досталось места среди христианских ценностей. Правда, в церковных реликвариях, наряду с мощами и вещами, связанными с чудесами и святынями, сберегались диковины вроде античных камей, мамонтовых бивней и страусовых яиц, а также одеяния и инсигнии королей и князей (подобные хранилища существовали также в других конфессиях — буддийских, индуистских и синтоистских храмах, резиденциях халифов). Коллекционирование ценностей стало преимущественно делом монастырей и соборов, хотя частично этим занимались и частные лица, прежде всего венценосные особы. Не случайно первые публичные музеи были открыты по инициативе пап в Риме на Капитолийском холме (1471) и в Ватикане (1506).

После почти тысячелетней летаргии (считая от разрушения Мусейона христианами в конце IV в.) мусейон (*museum*) воскрес в итальянском Ренессансе. С XV в., когда итальянские гуманисты возвели в культ античное наследие, собирание древностей стало модным и престижным увлечением аристократии. Название *Museum* получила коллекция Лоренцо де Медичи во Флоренции, включавшая античные сосуды, камеи, кубки, монеты, медали, причудливую скульптуру. Единый с музеем комплекс образовывали Флорентийская академия наук и Платоновская академия в Кареджи, библиотека Лауренциана (*Biblioteca Medicea Laurenziana*), планетариум Лоренцо делла Волпая, медико-анатомические лаборатории и эксперименты (в том числе Леонардо да Винчи) (см.: Шастель 2001). Музей Лоренцо воспроизводил в основных чертах классический Мусейон с его сетью искусств, наук и просвещения. С этого времени музеи в виде кунсткамер, вундеркамер, художественных галерей заняли прочное место в культурном ландшафте Европы.

С эпохи Возрождения музеи сравнивают с театром или, масштабнее, *Theatrum Mundi* (Театром Мира): Джулио Камилло представлял его «театром памяти», Самуэль фон Квикхеберг — «театром мудрости». Ту же идею Готфрид фон Лейбниц вкладывал в свой проект «театра всех мыслимых вещей», которым он щедро поделился с русским царем Петром I. Впрочем, в замысле Лейбница музей-театр выглядел не только моделью мира, но и живой сценой с представлением, музыкой и пением (Ананьев 2018: 27, 28, 45, 152). Не без участия Лейбница в начале XVIII в. идея мусейона в очередной раз возродилась в петербургской Кунсткамере с ее астрономической обсерваторией и анатомическим театром, натуралиями и артифициалиями, по соседству с библиотекой, академией и университетом.

С тех пор музейное дело приобрело регулярный облик и пережило несколько «революций», первой из которых музеологи считают его концептуализацию и профессионализацию, в значительной мере связанные с выходом журнала «Мусейон: Международное обозрение музеографии» (издавался Международным бюро музеев в 1927–1946 гг.) (ван Менш 2018:40). Так призрак античности, уже в ипостаси журнала, в очередной раз определил ход музейного дела.

## ОТТЕНКИ МУЗЕЙНОГО

Последующие сдвиги и «революции» связаны с профессионализацией и диверсификацией музейного дела, не в последнюю очередь благодаря его вовлечению в орбиту политики (в этом также можно видеть наследие Мусейона). Как заметил Венди Шоу, «в конце XIX века музеи стали неотделимы от национализма, патриотизма и империализма, пронизывавших европейскую политику и культуру» (Shaw 2003: 150). По наблюдениям Бенедикта Андерсона, «музеи и музейное воображение в глубине своей политичны»; и «обретшие независимость государства, многое позаимствовав у своих колониальных предшественников, унаследовали и эту форму политической музезации» (Андерсон 2001:196, 200). По опыту латиноамериканских музеев Оскар Наварро утверждает, что «они являются продуктом не только колониального прошлого, но и колониального образа мысли», и «уже в момент своего создания являлись институтами скорее политическими, чем культурными» (Наварро 2010:5, 6). Действительно, по большей части именно правители располагали мотивами и ресурсами создания музеев, несшими на себе отпечаток политической воли, будь то империя, нация или народ.

Музейная имперскость, унаследованная от Мусейона и античных римских музеев, возродилась в Европе Нового времени в столицах империй. Например, судьба Лувра неотделима от политики с тех еще пор, когда в королевской резиденции при Капетингах стали собирать знаковые

вещи. После переезда Людовика XIV в Версаль родился замысел превращения Лувра в музей, который исполнили якобинцы: 10 августа 1793 г. Лувр был превращен в «Центральный музей искусств», а затем стал Музеем Наполеона. Директория издала конвенцию, наделявшую Наполеона миссией собирателя трофеев-сокровищ в завоеванных странах. Революционная идеология исключительности предполагала, что Франция обладает правом присвоения сокровищ мировой культуры из других стран для украшения «царства свободы». Особенно обильно коллекция Лувра пополнилась после разграбления наполеоновской армией Ватикана, Флоренции и Венеции в 1796–1798 гг. Лувр при Наполеоне стал символом господства и мощи империи. После поражения Наполеона по вердикту Венского Конгресса немало сокровищ вернулось владельцам, но значительная часть осталась в Лувре.

Иная версия исключительности реализована в музеях Британии, освященных идеями эволюции и технического прогресса. Экспозиция Британского музея, представлявшая всю планету, демонстрировала обширность империи, над которой никогда не заходит солнце. Роль Британии как мотора индустрии, научных и технических достижений представлена в Музее Виктории и Альберта и Музее науки в Лондоне, Южном Кенсингтоне; основу их коллекций составили экспонаты первой международной ярмарки – Великой Выставки в Лондоне 1851 г. Музей Питт Риверса в Оксфорде стойко хранит преданность эволюционистской идеологии, опирающейся на идею универсального развития человечества от дикости к цивилизации, высшую ступень которой воплощает в себе метрополия Британия.

Имперским музеем стала Петербургская Кунсткамера, вобравшая в себя раритеты и курьезы разных областей Российской империи, а позднее всего мира. Впрочем, в Кунсткамере заметны два различающиеся по характеру измерения – имперско-национальное (российское) и научно-познавательное (глобальное). Первому свойствен «домашний» колорит; не случайно музейные костюмы народов империи в XVIII в. использовались в театрализованных действиях вроде «парада народов» 1740 г. (Головнёв 2018:11–12). Второе имеет оттенок трофеев путешествий, за исключением ряда азиатских коллекций, происхождение которых связано с восточной экспансией России.

Вариацию имперскости, со своей мотивационной драматургией, представляет Национальный музей этнологии в Лейдене. Создан он был в 1816 г. по воле короля Вильгельма, пожелавшего, чтобы его народ лучше узнал Японию, а музей давал советы правительству по колониальной политике. Почему именно Японию? Потому что в то время Голландия потеряла почти все свои колониальные владения, и колония в Японии оставалась «единственным местом на земле, где развевался голландский флаг» (Энгелсман 2007:118).

В начале XIX в. вслед за революционной Францией за нациестроительство принялась вся Европа. Первые трещины на корпусе империй обозначились в создании национальных музеев. В Австро-Венгрии один за другим создавались новые музеи: Национальная Ассамблея Венгрии в 1807 г. основала национальный музей в Пеште; Моравский музей в Брно открылся в 1817 г., чешский в Праге — в 1823 г. В первой трети XIX в. музеи с идеями самобытности появились в городах и землях Австро-Венгерской империи – Загребе, Любляне, Граце, Инсбруке, Зальцбурге.

Создание национальных музеев сопровождало и деколонизацию. В Латинской Америке XIX в. эти музеи «были призваны создать идею идентичности и истории этих государств» (Наварро 2010:6). После Второй мировой войны начался музейный бум в бывших колониях, при этом музеи играли роль генератора общенациональной идентичности и преодоления разноплеменности (трайбализма); для этого, например, в музее Нигерии, открытом в Лагосе в 1957 г., на этикетках вместо племенных названий предметов ставились обозначения местности, откуда происходили

экспонаты, а артефакты, относящиеся к царству Бенин и другим древним цивилизациям (Нок, Ифе, Игбо-Укву), представлялись как общее культурное достояние (Willett 1990: 172–177; Шнирельман 2010:15).

Политическая история конца XX в. повернула музейность на свой лад, переориентировавшись с национальных приоритетов на общеевропейские. В странах Европейского Союза по политическим мотивам музеи этнографии превратились в нечто иное, избавленное от шлейфа колониализма и этнической самобытности. «Начиная с 2000 года по всей Европе — от музея Бретани в г. Ренн до женеvского этнографического музея — этнографические музеи преобразуются в музеи общества» (Конт 2007: 41, 42).

В противовес европейской музейной деэтнизации в постсоветской России случился бум этно-музеев, связанный с кризисом политической системы и активацией этничности в 1980–1990-е гг. Во всех национальных республиках, округах, областях, районах, создавались или разрастались этномузеи, в том числе Этнографический музей под открытым небом «Торум-Маа» в Югре (1987), Музей чеченской старины «Донди Юрт» (1991), Этнографический музей-заповедник «Лудорвай» в Удмуртии (1997), Музей этнографии народов Башкортостана (1999), Музей народно-прикладного искусства Марий Эл (1999), природно-этнографический комплекс «Горнокнязевск» на Ямале (2001). Этому сопутствовало регионостроительство, идеологически опиравшееся на местное этнокультурное наследие и движение.

Судя по политическим колебаниям, складывается впечатление, что музеи самостоятельно размышляют лишь на практических горизонтах хранения и экспонирования, тогда как на уровне общих идей и концепций за них думают политики и общественные активисты.

## ХРАНЕНИЕ И ОТКРЫТИЕ

Слова «закрывать» и «открывать» относятся не только к режиму работы музея. В глубинах музейности соотношение закрытия (как хранения) и открытия (как интерпретации и экспозиции) образует если не конфликт, то контрапункт. В плане коммуникации оно расходится к полюсам предпочтения устоявшихся приемов (закрытости) и тяги к новшествам, включая цифровизацию, медиа-презентацию, интерактивность (открытости). В целом музейщикам свойствен крен к закрытости, и неспроста одна из ключевых позиций в музейном деле называлась «консерватор». Относительно перспектив музеологии Петер ван Менш заметил: «У музейных кураторов есть все основания стремиться сохранить сложившийся status quo. Они противятся новым парадигмам, так как те могут означать угрозу для существующего баланса сил» (ван Менш 2018:54).

Мои наблюдения за музейной жизнью выявляют выраженный «инстинкт хранения». Музейщики хранят предметы, а также способы их хранения и способы хранения способов хранения; они ревностно соблюдают как порядок вещей, так и устоявшийся их беспорядок. Например, в Кунсткамере многие годы хранится сверх-теснота, о которой больше века назад писал Владимир Богораз:

Каждая зала и каждый шкаф громко вопили о недостатке места. Музей задыхался от коллекций и вещи в шкафах были развешены в семь рядов. Даже на стеклах дверей были развешены особые добавочные выставки. Многие шкафы были просто набиты вещами почти до половины. И только повыше начиналась так называемая выставка. В музее сохранились фотографии этих замечательных музейных выставлений по методу сверх-тесноты (Богораз 1927:278).

Привычка к сверх-тесноте, распространяющаяся на хранилище и экспозицию, рабочие кабинеты и конференц-аудитории, настолько вросла в плоть Кунсткамеры, что проекты пространственного раскрепощения (например, строительства нового научно-хранительского комплекса) вызывают дискомфорт. Один из членов ученого совета высказался категоричнее других: «Если мы переедем, науки в Кунсткамере не будет». На первый взгляд, это предсказание лишено смысла — какое отношение наука мирового уровня и масштаба (а именно так работает Кунсткамера) имеет к конкретному месту на Стрелке Васильевского острова? Однако для обитателей Кунсткамеры смысл очевиден, поскольку их мышление прочно сцеплено с этим местом и этим интерьером. Неприятие «перспективы простора» мотивировано не только отдаленностью проектируемого комплекса, но и сложившейся моделью пространственного мышления. Кунсткамера, как и положено истинному музею, — «зеркало мира», «макрокосм в микрокосме», сложная конфигурация архитектуры, экспозиции, научных групп, музейных служб и замысловатых ходов между ними. В Кунсткамере музейности столько, что произошла музеефикация самого музея и его сотрудников. Отношения здесь имеют разную пространственную настройку в экспозиционных залах, кабинетах, библиотеке, буфете, на лестницах, галереях, этажах. В отдельных нишах течет своя жизнь с особыми обычаями, ритмами поведения и призраками; последние — образы легендарных предшественников и наставников, — играют реальные роли в принятии решений и мотивациях обитателей Кунсткамеры, и этот тихий культ отражает любые рациональные посягательства извне. В разных отделах — свои речевые интонации, пищевые меню, интерьерные решения, манеры проведения семинаров и приема гостей. В хранительских отделах, при их соседстве и сообщаемости, разная атмосфера, и даже журналы регистрации посетителей, при единстве регламента, ведутся по-особенному. Кунсткамера напоминает заповедник с самобытными экзотами и автономией их обитателей (включая эндемики). В какой-то мере она — пространственно-временная проекция разных стран света, из экспонатов которых выстроена экспозиция, а также мировоззрений нескольких эпох, наслоившихся в ее культурно-исторической памяти. Иначе говоря, в один и тот же момент Кунсткамера мыслит китайскими иероглифами и скандинавскими рунами, идеями палеолита и петербургских выборов, сбора в экспедицию и описания коллекции. Сложность ее мышления состоит в том, что это сколок не одного мира и времени, а множества миров и времен. А особенность заключается в том, что ее архитектура и экспозиции — не мертвая материя, а аура духовной и интеллектуальной жизни, благодаря которой Кунсткамера оказывается «соавтором» творческих работ, выполненных в ее стенах (в том числе этой статьи).

Секретарь Смитсоновского института (1964–1984) Диллон Рипли, с учетом методологических атак Джона Даны, после которых вошло в обычай называть старые музеи «общинными чердаками», «храмами мертвых богов» и «копиями дворцов умершей знати», заявил, что «музей может быть генератором влияния (powerhouse), если «музейные люди и публика избавятся от “чердачной” (attic) ментальности» (Alexander & Alexander 2008:3). Применительно к старым музеям это пожелание едва ли реалистично, тем более что чревато подрывом музейной «экологии». Крис Госден и Фрэнсис Ларсон заметили: как предметы в музее собраны людьми, так и люди, связанные с музеем, собраны предметами (Gosden, Larson 2007:5–13). Музей не может мыслить в режиме телестудии, хотя он умеет это делать одновременно в разных регистрах, палеолитически протяжно и политически сиюминутно. Музейное мышление многообразнее обычного, хотя и придавлено тяжестью исторической памяти.

Сегодня происходит своего рода вскрытие музеев, возвращение многих из них к первоначальной (античной) миссии театров и форумов. Не случайно теория коммуникации стала ведущей



в музеологии, обеспечив сдвиг внимания от музейного предмета к человеку-в-музее и референтному для музея сообществу (Ананьев 2018). В этом выражается переход от взгляда на предмет как капсулу смысла к его вовлечению в актуальный обмен смыслами. Эйлин Хупер-Гринхилл полагает, что четверть века назад произошел сдвиг от модерн-музея, производящего исключительно «правильное» знание, к пост-музею, больше напоминающему процесс, чем здание, и транслирующему опыт сообщества, которому он служит (Hooper-Greenhill 2000: x, 152). Если вслед за Джеймсом Клиффордом условно разделить музеи на «перекрестки» глобального масштаба и «культурные центры» местного значения, то обнаружится существенное различие в их миссии и мировоззрении. Музеи Первого мира представляют соответствующие ценности глобализма, тогда как музеи Четвертого мира (трайбализма) погружены в заботы и обсуждения этноистории и племенной политики (Clifford 1997:8, 212).

Современные музеи думают по-разному, или ими по-разному думают группы и сообщества, их создавшие и с ними связанные. Столь же широк диапазон открытия музейных коллекций и предметов в новой экспозиционной постановке и режиссуре. Музейная экспозиция часто не столько представляет артефакты, сколько передает дизайнерские приоритеты, мотивы и методы. Музейная коллекция и выставка могут относиться друг к другу, как в лингвистике соотносятся словарь и речь; соответственно, каждый музей «говорит» своей экспозицией. Объекты культа, экономики, одежды, искусства могут приобретать различные значения в зависимости от их расположения во внутрикультурном и межкультурном контексте. Значения объектов распространяются далеко за пределы их материальных форм и включают в себя образцы функциональных связей и мыслительных ассоциаций.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

- Ананьев В. Г. История зарубежной музеологии: Идеи, люди, институты. М.: Памятники исторической мысли, 2018.
- Богораз В. Г. Л. Я. Штернберг как человек и ученый // Этнография. 1927. № 2 (кн. IV). С. 269–282.
- ван Менш П. К методологии музеологии. М.: «Перспектива», 2018.
- Головнёв А. В. Антропология движения (древности Северной Евразии). Екатеринбург: УрО РАН; Волот, 2009.
- Головнёв А. В. Этнография в российской академической традиции // Этнография. № 1. 2018. С. 6–39.
- Конт Ф. От этнографических музеев к музеям общества. Размышления по поводу французского опыта // Антропологический форум. 2007. № 6. С. 41–47.
- Наварро О. История и память в современном музее: несколько замечаний с точки зрения критической музеологии // Вопросы музеологии. 2010. № 2. С. 3–11.
- Плутарх. Сравнительные жизнеописания. Т. 1. М.: Наука, 1994.
- Поршнева В. П. Музей в культурном наследии античности. М.: Новый Акрополь, 2012.
- Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. М., СПб.: Университетская книга, 2001.
- Шнирельман В. А. Музей и конструирование социальной памяти: культурологический подход // Этнографическое обозрение. 2010. № 4. С. 8–26.

Alexander E. P. & Alexander M. *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*. 2<sup>nd</sup> ed. Lanham; NY; Toronto. AltaMira Press, 2008.

Gosden Ch. & Larson F. *Knowing things: exploring the collections at the Pitt Rivers Museum, 1884–1945*. Oxford: Oxford Univ. Press. 2007. 261 p.

Hooper-Greenhill E. *Museums and the Interpretation of Visual Culture (Museum Meanings)*. London; NY: Routledge, 2000.

Shaw W. M. K. *Possessors and Possessed. Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*. Berkeley: Univ. of California Press. 2003.

Stránský Z. Z. *Archeologie a muzeologie*. Brno: Masarykova univerzita, 2005.

Washburn W. E. *Grandmotherology and museology // Curator*. 1967. № 10(1). P. 43–48.

Willett F. *Museums: two case studies of reaction to colonialism // The politics of the past*. Eds. P. Gathercole, D. Lowenthal. L.: Unwin Hyman, 1990. P. 172–188.

## **MUSEUM THINKING: THE TEMPTATION OF DISCOVERY AND STORAGE INSTINCT**

**A B S T R A C T.** Museum workers not only deal with object conservation and exposition creation, but grow into the museum so that become its faces and voices. The reverse side of museum thinking — involvement in the «cult of authenticity» and reverence for rarities — is typical of museum visitors. Observations of museum everyday life revealed the pronounced «storage instinct,» and for good reason one of the key positions in museum staff was called the “conservative.” The roots of museality could be discerned in the depths of archeology (cave paintings), rites and sanctuaries of different peoples. Its incarnation was the ancient Greek mouseions — fora of muses and their servants, including priests, sages, poets, rhetoricians. The composition of the famous Mouseion at Alexandria, destroyed by Christians, was revived in the Renaissance museums after a millennium, and then in the wundercameras and kunstkameras. Museum tradition of the Modern era came from this theater-museum with biases of imperialism, colonialism, nation-building, and ethnicity.

**KEYWORDS:** Museum thinking, mouseion, museality, Kunstkamera

**ANDREI V. GOLOVNEV** — Member of the RAS, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences (Russia, Saint Petersburg)

E-mail: Andrei\_golovnev@bk.ru