

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ РАССУЖДЕНИЯ О “ВЕРНАКУЛЯРНОМ МУЗЕЕ”

**Р.Н. Абрамов, Д.А. Баранов, И.А. Гринько, П.С. Куприянов,
И.С. Слепцова (Кызласова), Е.Г. Чеснокова**

Роман Николаевич Абрамов | <https://orcid.org/0000-0002-4967-1169> | sociportal@yandex.ru | д. соц. н., профессор, ведущий научный сотрудник Международной лаборатории исследований социальной интеграции | Национальный исследовательский университет “Высшая школа экономики” (ул. Мясницкая 20, Москва, 101000, Россия) | ведущий научный сотрудник отдела теории и истории социологии | Институт социологии ФНИСЦ РАН (ул. Большая Андроньевская 5 стр. 1, Москва, 109544, Россия)

Дмитрий Александрович Баранов | <https://orcid.org/0000-0003-4129-7771> | dmitry.baranov@list.ru | к. и. н., заведующий отделом этнографии русского народа | Российский этнографический музей (ул. Инженерная 4/1, Санкт-Петербург, 191186, Россия)

Иван Александрович Гринько | <https://orcid.org/0000-0002-1594-0244> | grinkoi@mgpu.ru | д. и. н., MA in cultural management, главный научный сотрудник НИИ урбанистики и глобального образования | Московский городской педагогический университет (2-й Сельскохозяйственный проезд 4, Москва, 129226, Россия)

Павел Сергеевич Куприянов | <http://orcid.org/0000-0001-9856-3159> | kuprianov-ps@yandex.ru | к. и. н., старший научный сотрудник | Институт этнологии и антропологии РАН (Ленинский пр. 32а, Москва, 119991, Россия)

Ирина Семеновна Слепцова (Кызласова) | <https://orcid.org/0000-0002-9058-1464> | i_kyzlasova@iea.ras.ru | старший научный сотрудник отдела русского народа | Институт этнологии и антропологии РАН (Ленинский пр. 32а, Москва, 119991, Россия)

Елена Геннадьевна Чеснокова | <https://orcid.org/0000-0002-9815-3042> | chesnokova.eg33@gmail.com | независимый исследователь (Владимир, Россия)

Ключевые слова

самодетельные музеи, вернакулярные музеи, народная музеефикация, низовые инициативы, индивидуальная практика музеестроительства, классификация музеев, новая музеология, терминологическая адекватность

Аннотация

В настоящей публикации представлено обсуждение статьи И.С. Слепцовой (Кызласовой) и Е.Г. Чесноковой “Вернакулярный музей: к определению понятия”, в которой авторы

Статья поступила 25.08.2023 | Окончательный вариант принят к публикации 12.09.2023
Ссылки для цитирования на кириллице / латинице (*Chicago Manual of Style, Author-Date*):

Абрамов Р.Н., Баранов Д.А., Гринько И.А., Куприянов П.С., Слепцова (Кызласова) И.С., Чеснокова Е.Г. Polemicheskie rassuzhdeniia o “vernakuuliarnom muzee” // *Этнографическое обозрение*. 2023. № 6. С. 111–138. <https://doi.org/10.31857/S0869541523060088> EDN: MOQOBD

Abramov, R.N., D.A. Baranov, I.A. Grinko, P.S. Kupriyanov, I.S. Sleptsova (Kyzlasova), and E.G. Chesnokova. 2023. Polemicheskie rassuzhdeniia o “vernakuuliarnom muzee” [Critical Reflections on the “Vernacular Museum”]. *Etnograficheskoe obozrenie* 6: 111–138. <https://doi.org/10.31857/S0869541523060088> EDN: MOQOBD

предлагают ввести дополнительный термин для описания различных практик низового музеестроительства в современном обществе. Опираясь на употребление термина *вернакулярный* в различных областях гуманитаристики, авторы обосновывают свой подход, в рамках которого данные музейные образования рассматриваются как низовые инициативы, направленные на репрезентацию индивидуальных интересов, а также как один из способов самоактуализации. Критические замечания по поводу позиции авторов и свой взгляд на тему излагают Р.Н. Абрамов, Д.А. Баранов, И.А. Гринько, П.С. Куприянов, которые анализируют обсуждаемый феномен преимущественно в контексте музееведения.

Информация о финансовой поддержке

Российский научный фонд, <https://doi.org/10.13039/501100006769> [проект № 22-78-10098] (исполнитель Р.Н. Абрамов)

Российский научный фонд, <https://doi.org/10.13039/501100006769> [проект № 23-28-00250] (исполнители И.С. Слепцова [Кызласова], Е.Г. Чеснокова)

Статья написана в соответствии с планом НИР ИЭА РАН (исполнитель П.С. Куприянов)

УСКОЛЬЗАЮЩИЕ МУЗЕИ? ОЧЕРК ФОРМ МУЗЕЙНОЙ ЖИЗНИ

Р.Н. Абрамов

Обращение с наследием, историей, прошлым, современной культурой перестало быть привилегией экспертов, замкнутых в официальных институтах, — оно демократизировалось, что привело не просто к “музейному буму”, а к существенному расширению музейных форм, находящихся в процессе непрерывной гибридизации с самыми разными контекстами (от технологического до политического или иронического), что отмечается и самими музеологами, которые считают официальные определения музея “слишком предписывающими” (*Desvallées, Mairesse* 2012: 49). К тому же появление легальной возможности назвать все что угодно музеем (будь то “музей шоколада”, маскирующий кондитерский бутик [*Мельникова* 2022], или музей советского быта, похожий на склад старых вещей на даче [*Абрамов* 2011]), с одной стороны, влечет за собой инфляцию “настоящих музеев”, где работают профессиональные музейщики (эти музеи начинают восприниматься как скучные хранилища прошлого), а, с другой, — видовое разнообразие музейных инициатив открывает возможности для экспериментов: одни оказываются провальными, другие — успешными, и входят в практику институционализированных музеев. Это может быть интерактивность, коммерциализация, возможность потрогать руками экспонаты и вовлечение местных сообществ — что стало не только частью экспертного трансфера зарубежного опыта, но и откликом на ожидания аудитории, проявляющей интерес к самостоятельным творческим инициативам. Идеи, возникающие в небольших командах технологических и IT-стартапов, перекупаются и развиваются крупными корпоративными игроками, чьи структуры слишком инерционны для того, чтобы в их недрах зародились смелые проекты.

Происходят мутации большинства культурных и образовательных институций — пересматривается функционал и позиционирование библиотек в городах, галереи изобразительного искусства все в большей степени становятся и “третьим местом” (*Ольденбург* 2014: 65), университеты и школы еще держат оборону, но и они существенно обогащают свои институциональные амплуа. Музей в этом ряду — не исключение, а где-то и в авангарде. Крупнейшие музеи диверсифицируют направления своей деятельности, открываются миру не только как центры хранения и экспонирования материального наследия, но и как инклюзивные пространства, приглашающие в музейное кафе выпить

кофе, в музейный магазин – за мерчем, в музейный лекторий, и становятся частью глобального общества спектакля – “музеями-зрелищами” (Шуберт 2016: 115–200). Можно быть посетителем музея и не видеть музейной экспозиции – она неплохо представлена в музейном магазине в виде сувениров и мерча, и это новая дилемма для музеев в эпоху позднего капитализма – как не только остаться частью культуры, но и быть коммерчески востребованными.

Вспоминается Музей советских игровых автоматов (Абрамов 2020), одним из первых уловивший веяния “нового урбанизма” и “хипстерской революции” в крупных городах и почти сразу же ставший гибридным “третьим местом”, где есть возможность быть на “нейтральной территории” (Ольденбург 2014: 65) и которое включает развлечения для детей и взрослых, откликается на модные течения техноностальгии, устраивает бургерную, продает мерч, отсылающий к 1980–1990-м годам, а также становится лекторием и точкой научной коммуникации. Этот музей начинался как вернакулярная коллекция советских игровых автоматов, собираемая молодыми инженерами-энтузиастами, а вырос во вполне успешное коммерческое предприятие с музейной составляющей. Коммерциализация вернакулярных музеев и встраивание их в городские креативные индустрии (Папушина 2012) и экономику впечатлений – отдельное, вполне заслуживающее внимания направление исследований, которое может поставить под сомнение тезис о том, что подобные музеи не ищут коммерческой выгоды. Для выживания или став центром пересечения туристских маршрутов (как произошло в Мышкине Ярославской области [Юдин, Колошенко 2014]), музеи, организованные любителями, институционализируются, например, как элемент провинциальной “гаражной экономики” и “архаических экономических институтов” (Кордонский, Плюшин 2018), не теряя признаков вернакулярности, с точки зрения профессионального музейщика.

Музей – это институция, которая знакома практически каждому со школьной скамьи: обязательные посещения краеведческих музеев случаются в биографии почти любого жителя страны. У всех есть представление о том, как может или должен выглядеть “музей” и какими атрибутами он должен обладать, на взгляд посетителя, – сакральная экспозиционная часть, пояснительные лейблы, строгие смотрительницы и т.п. Музейное творчество не является привилегией городского образованного класса из числа гуманитариев, но доступно всем, что и показывает появление самых неожиданных по тематике музеев в самых неожиданных локациях. Любая индивидуальная инициатива, которую ее автор обозначает как “музейную”, находится в кильватере, диалоге или оппозиции к сложившемуся образцу “настоящего музея”, который также не остается стабильным.

Когда речь идет о малых, любительских, вернакулярных, “народных” музеях, личность создателя музея становится определяющей для его понимания того, зачем музей был создан и на каких принципах существует. По аналогии с “человеком-оркестром”, можно сказать, что есть “человек-музей”, когда музей становится предельно личным делом, в большей степени ориентированным не на публичность, а отражающим психологические, биографические аффекты, нередко связанные с “несбывшимся” в профессии, тупиком в личной жизни или являющимся сублимацией желаний и выражением травмированных переживаний. Музеи становятся для их создателя результатом экзистенциального переосмысления собственной судьбы – точкой пересборки субъектности, основанном на стремлении вынести во вне итоги своей рефлексии, часто на бессознательном уровне. Вспоминается известный Музей Битлз Коли Васина, долгое время бывший личным андерграундным проектом знаменитого ленинградского хиппи, а теперь ставший более формализованным просветительским и арт-пространством. Этот музей можно назвать формой культурной сублима-

ции его создателя в условиях невозможности легального существования западной рок-музыки и фан-клубов в позднем СССР, однако же подобные фан-музеи создавались поклонниками рок-звезд и в тех странах, где не было никаких цензурных ограничений в отношении популярной музыки, а, значит, мотивация связана с личной сакрализацией кумиров, поскольку сама музеефикация означает выстраивание символической дистанции между профанным миром и объектом сакрализованной музеефикации – появлением своего рода семиотической идеологии (Webb 2003).

В моих исследованиях музеефикации позднего советского периода имеется множество примеров подобных музеев, вызванных к жизни личным ностальгическим аффектом их авторов и травмой навсегда утраченной “уютной” реальности – это были очень личные проекты, а сами организаторы и были теми, кого можно назвать “человек-музей”.

“Инди-музей” – еще один вариант обозначения большой группы феноменов, которая может рассматриваться как DIY-музейные инициативы. По аналогии с “инди-музыкой” и “инди-кинематографом”, это не зависимые от профильных институциональных полей и профессиональных юрисдикций музейные проекты, которые создаются автономными продюсерами, будь то индивиды, сообщества или организации. Независимость отнюдь не равна латентной или явной протестной интенции создателей таких музеев – многие из них не противопоставляют себя институционализованным музеям и не предъясняют внешним аудиториям подобную повестку, они действительно делают собственные музеи, опираясь на личное видение того, что и как в них должно быть. Нередко такие музеи (“гаражные”, “DIY-музей”, “инди-музей”) являются новаторскими по тематическому замыслу, материальному воплощению и формам коммуникаций с посетителями.

Яркий пример такого “инди-музея” – Музей Алисы Селезневой в Ижевске, основанный библиофилом и местным предпринимателем Сергеем Реуцким. Я побывал в этом музее летом 2022 г. и познакомился с его автором¹. Под музеем отведена типовая двухкомнатная квартира в панельной девятиэтажке 1980-х годов, находящейся в спальном районе Ижевска. Вся квартира превращена в тотальную инсталляцию, связанную с творчеством Кира Булычева и – особенно – с литературной вселенной Алисы Селезневой. Создатель музея лично пополняет коллекцию артефактов, находясь в переписке с художниками-иллюстраторами, семьей писателя, поклонниками произведений фантаста. Начиная с авторского оформления входной двери, настраивающего на погружение в миры Булычева, и до самой мелкой детали квартиры – все является музейным пространством. Организатор музея позволяет брать в руки экспонаты, рассказывает историю каждого из них, параллельно у него можно узнать, как он делал полки для экспонатов, тематические росписи межкомнатных дверей и т.п. Этот музей трудно сравнить с “обычным музеем”, поскольку в нем все – начиная от локаций – иное, а сам музей является выражением творческого *alter ego* создателя. В описании именно мотивов создания музея Сергей был немногословен и, кажется, она не кроется в эскапизме или травме, а в попытке поэтизации окружающей реальности через путешествие в космос Булычева.

По всем признакам это действительно “инди-музей” – он автономен, без оглядки на устоявшиеся принципы организации музейных экспозиций, создан не профессионалом, а любителем, и по исполнению и материальному воплощению это настоящий DIY-музей, поскольку почти все в нем сделано его создателем. У музея нет коммерческой составляющей – на приобретение редких книг, фанатских артефактов и иллюстраций произведений Кира Булычева тратится больше средств, чем могут оставить посетители. Подобных “инди-музеев” множество – большинство из них не включены в какие-либо музейные ассоциа-

ции, сообщества или группы, а местная пресса с удовольствием пишет о таких музеях и их создателях с добротой и некоторой снисходительностью к городскому чудаку, сделавшему что-то за границей обывательской повседневности.

Может ли так наз. обычный музей обладать чертами вернакулярности и быть, по сути, именно таким? Это возможно, и здесь свойство “вернакулярности” может проявляться в разных форматах – необычности темы или идеи музея, состояния его экспозиции и воплощения идеи музея, и музеи могут мигрировать между состоянием вернакулярности и “обычности”. В Пензе по инициативе второго секретаря Обкома КПСС Г. Мясникова в 1983 г. был открыт Музей одной картины, с иммерсивным погружением в историю создания и интерпретации одного произведения, чаще всего – крупноформатного полотна художника XIX в. Картины привозились из собрания крупных столичных галерей, и их демонстрация была организована, как спектакль: небольшой зал со зрителями, вводная лекция с рассказом о биографии художника и истории создания картины, затем театральным занавес раздвигался, и картина представляла перед взором публики. Для 1980-х годов это была революционная идея, уходящая от привычных моделей музейной работы того времени в СССР. На момент своего возникновения это был отчасти вернакулярный музей, только, конечно, полностью институционально интегрированный в государственную систему управления культурой того времени и работавший по общепринятым музейным нормативам. Музей работает, хотя стал уже самым обычным и даже архаичным в новой медиареальности, и он давно перестал быть вернакулярным, несмотря на некоторую продолжающуюся “необычность” формата.

Свойство вернакулярности не обязательно проявляет себя в частных музеях, базирующихся на инициативе и творческом порыве их создателей, оно может возникать во вполне институционализированных музейных форматах осознанно, когда у ресурсного актора есть интенция организовать “необычный музей” или она становится непреднамеренным результатом констелляции многих факторов – дефицита финансирования, удаленности от авангарда музейного дела, локальных креативных решений сотрудников музеев и т.п. Исследователю важно видеть и аналитически замечать следы вернакулярности.

Другой пример, когда вернакулярным может стать государственный или региональный музей – это многочисленные, разбросанные по малым и средним городам краеведческие или другие небольшие музеи, экспозиции которых не меняются десятилетиями или становятся причудливым бриколажем “старого” и “нового” (Макимова 2023). Среди музейщиков и исследователей музеев рассказы о “кринжовых” местных музеях стали апокрифом – обязательно вспоминается пугающее, траченное молью чучело лисы или запыленные панорамы убогого, но как бы аутентичного крестьянского быта XVIII в. Из-за многолетнего хронического недофинансирования эти музеи “вернакулировались” естественным образом, стали артефактами советского прошлого, над которыми поработало беспощадное время, ведущее их к энтропии, – пожелтели набранные на пишущей машинке этикетки-подписи к экспонатам, из чучел вылезли перья и мех, поблекли краски панорам, а содержание сопровождающих пояснительных табличек давно устарело. Иногда рядом висит плазменный телевизор с ретрансляцией психоделической презентации от Российского исторического общества. Таких музеев все меньше, экспозиции обновляются, но приметы их можно найти почти в каждом краеведческом музее. Экспозиции таких музеев или временные выставки порой являются вернакулярными по содержанию – отражают личное и по-своему оригинальное видение сотрудников музея того, как достичь “вау-эффекта” минимальными ресурсами, что неплохо описано у Э. Веркина в романе “Снарк. Снарк. Чагинск”.

“Вернакулярный музей” – обозначение большого класса инициатив, которые могут быть классифицированы в качестве музейных, но при использовании понятия “вернакулярный” остается послевкусие модного архитектурного бюро или лектория в креативном пространстве, что усложняет полевую и аналитическую работу. Исследователь невольно следует позиции профессионального музейщика, у которого есть иерархия музеев с их классификацией на “настоящие музеи” и разного рода любительские инициативы. Я призываю выйти за пределы профессиональной и ведомственной оптики и говорить не о вернакулярных (“самодельных”, “любительских”, “диких”, “инди-музеях”) как об отдельном классе, а видеть в различных музейных форматах (включая муниципальные и государственные музеи) признаки вернакулярности.

Мир музеев с трудом поддается ясной классификации и типологиям – в определенных случаях они оказываются важными для теоретических обобщений, в других – тесными и ограничивающими интерпретации музейных форм. Это относится не только к богатой экосистеме неофициальных, непрофессиональных, неформальных, любительских, “народных”, “диких”, “инди-музеев”, но и к вполне официальным, входящим в различные реестры и ассоциации музеев, чьи экспозиции, понимание своих задач, сложные конфигурации отношений с местными сообществами, включая культурное гражданство (*Delanty 2002*) и многие другие составляющие, вполне могут быть квалифицированы как вернакулярные. В разнообразии и бесконечном ускользании объекта при попытке его классификации заключается главный нерв антропологии музеев.

Примечания

¹ Благодарю Татьяну Власову за посещение Музея Алисы Селезневой в Ижевске.

ВЕРНАКУЛЯРНЫЙ МУЗЕЙ: РЕАЛЬНОСТЬ ИЛИ МЕТАФОРА?

Д.А. Баранов

В наши дни крупные этнографические музеи подвергаются серьезной – во многом справедливой – критике за присвоение права говорить от лица других культур, за евроцентричный подход, лежащий в основе их экспозиций и интерпретаций, за экзотизацию и архаизацию неевропейских народов, за присущие музейным исследованиям консерватизм и косность, за пренебрежение малыми локальными нарративами, за производство в музейных стенах анонимного дискурса.

В самом деле, асимметрия отношений заложена уже в самой природе музея – он является пространством сосуществования иерархий и неравенств, в котором зритель в качестве наблюдателя возвышается над демонстрируемой культурой, а авторы экспозиции как эксперты свысока смотрят уже на посетителя, создавая доходчивые образы культуры. Ту же иерархию можно увидеть и в характере собирательства и методов формирования музейных коллекций, поскольку сбор и выставление напоказ объектов другой культуры выражают идею превосходства собирателей над теми, от кого предметы были получены (*Трубина 2017: 115*). Все это делает будущее этнографических музеев неясным: стремясь дистанцироваться от колониального наследия, одни преобразовываются в музеи искусств, другие и вовсе закрываются. Кроме того, много говорят о присущей музею губительной аллюзии на кладбище и даже смерть из-за его деятельности по изъятию предмета из изначальной, “живой” среды и контекста

для того, чтобы исследовать его в музейных, “замороженных” или стерильных условиях¹. Типичным для такого рода музеев стало доминирование деперсонализирующего вещи подхода, суть которого заключается в преимущественном внимании к типичным предметам, отражающим общие явления культуры, которые могли бы быть описаны как социальные, этнические, производственные, ритуальные, художественные и т.д. Уникальные же вещи, характеризующиеся сингулярностью², т.е. имеющие свою неповторимую биографию, не сводимую к ее среднему типу, остаются, как правило, вне сферы интересов музейной этнографии. Даже такой характерный для музея вид исследований, как классификация, которая формирует целый ряд вещей, часто лишает, как замечает Т.В. Цивьян, каждую конкретную вещь осмысленности и, следовательно, реальности (Цивьян 2001: 126).

И все-таки, если говорить о “классических”, государственных этнографических музеях, будущее у них, на мой взгляд, есть. Я его связываю с усилением роли музеев благодаря проведению политики открытости, затрагивающей научно-исследовательскую, собирательскую, хранительскую, выставочную деятельность. Это означает отказ от претензий на статус одновременно и легитимного монопольного обладателя знаний о прошлом или о культуре в целом, и их интерпретатора в экспозиционном пространстве, и более активное участие музея в непрекращающемся процессе производства разнообразных видов самосознания и культурной идентичности (Конт 2007: 45). “Кооперативная музеология”, согласно терминологии Джеймса Клиффорда (Clifford 1988: 120), предполагающая приглашение к производству и презентации знания как представителей тех народов, культуры которых демонстрируются в стенах музея, так и собственно посетителей музея, акцентирует признание значимых в эвристическом отношении альтернатив евроцентричной перспективе описания других культур. В результате вместо иерархического проекта, изучающего Других, возникает совместный проект, который подчеркивает возможность сосуществования “на равных” разных онтологий, разных мировоззрений, разных классификаций, разных репрезентаций.

Реакцией на переживаемый “классическими” этнографическими музеями кризис стало появление многочисленных общественных, локальных, семейных, общинных, вернакулярных и прочих музеев с их необязательностью собирания коллекций путем изъятия предметов из среды бытования, преобладанием “мягкой музеификации” и ориентированностью на решение социальных проблем местного населения. Повышение их значимости произошло во многом благодаря перевороту в организации памяти, вызванному “ускорением истории”, все быстрее вытесняющему в прошлое окружающую действительность. При всем разнообразии подобных музеев их объединяет связь с низовыми инициативами и непрофессиональный статус собственно организаторов музеев.

Это, так сказать, внешние черты, отличающие их от “традиционных” музеев, но не являются ли они экспликацией более серьезных и глубинных, институциональных различий, – иными словами, могут ли они считаться собственно музеями?

Особенностью статьи И.С. Кызласовой и Е. Чесноковой является “терминологическая” перспектива, в рамках которой анализируется природа самостоятельных музеев. Иными словами, рассматривается исследовательский словарь описания музеев, и в этом смысле работа отличается той рефлексивностью, наличие которой позволяет условно отнести ее к “новой музеологии”. Даются подробный обзор официальной и неофициальной номенклатуры различных негосударственных музеев и довольно обстоятельный анализ использования термина “вернакулярный” как в гуманитарных дисциплинах, так и собственно в отношении музея.

Безусловно, анализ понятийного аппарата всегда полезен и актуален для критического осмысления научных подходов и методов, а также используемой теоретической рамки в целом, что и демонстрирует данная работа. Но сосредоточенность на номинации чревата сужением горизонта исследовательской оптики, что отчасти обнаруживается в статье. Например, оказались абсолютно проигнорированы работы, выполненные в рамках “новой музеологии” (в ее романозычном варианте – Ривьера, Юбер, Лоренто), которые как раз в центр музейного дискурса поставили человека. Предложенная новой музеологией концепция экомuzeя во многом совпадает с понятием *вернакулярный музей* – и первый, и второй, как правило, организованы непрофессионалами, и для одного, и для другого важен не какой-то среднестатистический человек, а тот, кто постоянно проживает на данной территории.

Возникновение подобного рода музеев вносит определенную сумятицу в головы музеологов, поскольку народные музеи ставят под вопрос само понятие *музей*. В самом деле, необязательность собирания коллекций путем изъятия предметов из среды бытования, размытость границ между экспонатом и не-экспонатом, которая отражается в циркуляции экспонатов между музеем и средами их бытования (напр., временное возвращение бывшим хозяевам экспоната для “хозяйственных нужд”³³), отсутствие этикеток и экспликаций в экспозиции, преобладание “мягкой”, “частичной музеефикации”, ориентированность на решение социальных проблем местного населения и прочее отличают эти музеи от больших государственных. Последние упрекают за то, что экспонируемые в них объекты далеки от того, чтобы рассматриваться как имеющие смыслы и значения сами по себе, скорее они “работают” как реквизиты для раскрытия той или иной темы, предлагаемой научными классификациями (Bennett 2009: 167).

Какое же место в этой картине занимает предлагаемое авторами понятие *вернакулярный музей*? В их понимании, это низовая инициатива, направленная “на репрезентацию индивидуальных интересов, а также как один из способов самоактуализации”. Подобное сужение “топогентильного поля” до масштаба непрофессионала-одиночки и ограничение значения *вернакулярный* рамками индивидуальной практики вряд ли продуктивно, поскольку сразу отсекаются общинные, деревенские и другие негосударственные музеи. К тому же привычное использование определения *вернакулярный* в других контекстах отсылает все-таки к коллективным практикам – вернакулярный язык, вернакулярная архитектура и проч., которые характеризуются “локальностью”, “народностью”, “неофициальностью” и т.д. В самом деле, а если организаторами выступает не один человек, а два или больше? Или, если брать примеры современных сельских музеев в России, где инициаторами часто выступают местный совет ветеранов, сельсовет, женсовет, школьные учителя и т.д.? И как классифицировать такие музеи, если мотивация их создания связана не с самоактуализацией организатора и желанием репрезентировать свой персональный жизненный опыт, а “чтоб старина-то наша осталась на селе. Чтоб наши дети-то, внуки, знали, вот как раньше-то жили бабушки <...>. И мы вот решили, чтобы у нас осталось, свое-то, чего было наше-то, быт, старое-то” (Кузнецова 2017: 28–29). Следуя логике авторов, эти музеи не подходят под определение *вернакулярный*, но так ли это? Тем более что сами авторы подчеркивают, что этот термин демонстрирует неопределенность “границ между разными системами категоризаций, позволяя выйти за пределы принятых формальных характеристик”.

Как мне представляется, несмотря на дискуссионность поднимаемых вопросов, главный эвристический потенциал настоящей статьи заключается в том, что она (может быть, и помимо воли авторов) заставляет нас более пристально взглянуть в целом на музей не только с точки зрения его функциональных

характеристик (по определению ICOM, они включают изучение, собирание, хранение, интерпретацию и экспонирование материального и нематериального наследия), но и в антропологической перспективе. Последняя предполагает, в том числе, проблематизацию того, что скрывается за музейными практиками – пространства, где сходятся траектории движения вещей, людей, идей, желаний, возможностей, ограничений целого мира, который мы называем музеем. При таком подходе, если, скажем, нарушается один из конституирующих музейное “тело” признаков (напр., проницаемость семиотической границы, отделяющей музейное пространство от внешнего мира, когда экспонат вдруг перестает быть экспонатом и временно возвращается к своему бывшему хозяину с тем, чтобы возобновить реализацию своих сугубо утилитарных функций), мы вправе задаться вопросом: а музей ли это? Не является само словосочетание *вернакулярный музей* оксюмороном или, в лучшем случае, метафорой? И не нуждаемся ли мы тогда в поиске более подходящей номинации для обозначения этого явления, которая не имела бы столь очевидных музейных реминисценций?

Примечания

¹ Дженнифер Харрис говорит, что музеефикация приводит к такому травмирующему изменению самого значения предмета, что только метафора смерти может адекватно описать этот процесс (*Харрис* 2011: 34).

² Я здесь использую термин “сингулярность”, чтобы подчеркнуть два аспекта природы вещи: 1) относительный характер ее уникальности, которая как таковая готова трансформироваться в нечто общее, если мы говорим о протяженности во времени; 2) событийный характер вещи, если трактовать сингулярность в духе Ж. Делёза.

³ Вот как описываются подобные случаи в деревенских музеях Русского Севера: “Некоторые экспонаты время от времени одалживают из музея. Члены местных фольклорных коллективов и прочие участники самодеятельности используют костюмы (старинные, военные, пионерские) для сценических постановок и праздничных мероприятий. Подносы и старая посуда могут использоваться для оформления столов во время праздников и фестивалей. Бывают и случаи чисто утилитарного использования: я стала свидетельницей того, как старый зонт, бывший частью экспозиции, был использован по прямому назначению, когда [местную учительницу. – Д.Б.] неожиданно застал в музее дождь, [или. – Д.Б.] для проведения свадьбы из музея на время взяли старинную братыню” (*Кузнецова* 2017: 38, 34).

“ВЕРНАКУЛЯРНЫЙ” ИЛИ “МУЗЕЙ”: К ВОПРОСУ О СИТУАЦИИ С ТЕРМИНОЛОГИЕЙ

И.А. Гринько

*Правда, кое-какое оружие в Шире имелось:
место ему было отведено над каминами
и на стенках гостиных, а некоторая часть
хранилась в музее, звалимся Маттом Домом.
Словечко “маттом” обозначало у хоббитов то,
что в общем-то и не нужно, а выбросить жалко.
(Толкин Дж.Р.Р. Властелин колец. Т. 1, Братство кольца)*

В статье И.С. Слепцовой и Е.Г. Чесноковой была поднята крайне сложная и интересная тема *частных/личных/народных* музеев, к которым автор пытается применить принципы *вернакулярности* и ввести соответствующий термин.

С учетом дефицита научных дискуссий в музейном сообществе вокруг данного явления такое исследование крайне своевременно, тем более оно дает возможность для рефлексии вокруг современного понятийного аппарата.

Тема личных/народных и т.д. музеев по-прежнему актуальна и для антропологии, и для музеологии, не говоря уже о прикладных аспектах изучения данного феномена. В данном случае музейная сфера имеет дело с тем самым пресловутым “другим”, через которого строится собственная идентичность. Важно отметить, что данный институт не является исключительно российской феноменом, аналоги можно найти повсеместно, например: Музей шестого района (ЮАР) или Музей Мукифу (Бразилия) (*Dos Santos, Britto 2019*). Также было бы преувеличением сказать, что такие форматы возникли недавно: например, в послевоенном СССР они фиксировались неоднократно (см., напр.: *Вардунян 1950*), хотя, возможно, словосочетание *колхозный музей* сегодня звучит не так привлекательно, как *вернакулярный*.

Попытка применить к этому явлению принципы *вернакулярности* и ввести соответствующий термин в целом, безусловно, обоснована и заслуживает внимания. Однако мне кажется, что, исходя из логики русского языка, в данной конструкции акцент стоит делать не столько на слово *вернакулярный*, сколько на слово *музей*.

Если посмотреть на юридическое определение музея в Российской Федерации (54-ФЗ “О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации” 1996 г.), то вернакулярные музеи музеями являться не могут, поскольку формально не имеют статуса учреждения и не хранят объекты, включенные в Музейный фонд РФ. Однако даже если отойти от юридических тонкостей, то и профессиональное определение вступает в противоречие с обозначенными вернакулярными практиками или делает их не совсем актуальными. Например, неоднократно подчеркивалась некоммерческая составляющая вернакулярных музеев, хотя, по определению ИКОМ, музей и так изначально является “некоммерческим учреждением”, да и на практике этот отказ от рыночных отношений скорее озвучивается, чем соблюдается. Опять же, если допустить, что большинство подобных институций действительно имеет ресурсы, чтобы “изучать, собирать, хранить, интерпретировать и экспонировать материальное и нематериальное наследие”, не стоит забывать, что музеи – это институты, “действующие на постоянной основе” и осуществляющие “свою деятельность и коммуникацию на основе принципов этики и профессионализма”, что сильно противоречит установкам вернакулярности.

Впрочем, если мы используем альтернативные определения, например, Музейной ассоциации Соединенного королевства (2013), то дополнительные прилагательные могут и вовсе не понадобиться, ведь “музеи позволяют людям изучать коллекции для вдохновения, обучения и удовольствия. Это учреждения, которые собирают, охраняют и делают доступными артефакты и образцы, которые они хранят для общества”. Если не брать в расчет существующую в Великобритании систему музейных стандартов, то феномен вернакулярного музея вполне укладывается в данные рамки. Аналогичная ситуация и с новыми определениями от американских музеологов (*Latham, Simmons 2014*).

Кроме того, если оторваться от советской музеологии с “народными” музеями, то вернакулярные музеи спокойно вписываются в новые классификации. Например, они могут быть с полным правом отнесены к “нарративно-ориентированным музеям/narrative-centered museums” или “музеям, ориентированным на сообщество/community-centered museums” (*Kotler et al. 2016*). Если актуальность маркетинговых (а на деле антропологических) и стратегических классификаций вызывает сомнения, то можно использовать ретроспективно-

семантическую схему (Gopnik 2007), в которой вернакулярный музей очень близок к “познавательному музею/Mindful museum”.

Причины, почему создатели подобных институций выбирают для их обозначения именно термин *музей*, конечно, требуют отдельного исследования, но высока вероятность того, что данный институт, несмотря ни на что, имеет высокий кредит социального доверия и устойчивую маркетинговую привлекательность даже в свете самых некоммерческих помыслов. По крайней мере, мой персональный опыт в музейном консалтинге подтверждает данный тезис: музей настойчиво стремится открыться даже в том случае, когда коллекция полностью отсутствует.

Нельзя отрицать и того, что, в силу слабой разработанности теории наследия в России и отсутствия заинтересованных сторон, до сих пор не предложено альтернативных вариантов для обозначения подобных явлений. Даже если не брать в расчет термины вроде *квазимузея* и *парамузея*, которые объективно далеко не всегда могут быть отнесены к вернакулярным музеям, или классический вариант, приведенный в эпиграфе, мировой опыт предлагает широкий спектр возможных названий: “Организация культурной памяти” (Cultural memory organization), “Центр открытий” (Discovery Center), “Дом наследия” (Heritage house), “Центр наследия” (Heritage center), “Центр истории” (History center), “визит-центр”, “экомузей” и, наконец, оптимальный для поклонников импортозамещения вариант *рухлядная*. В целом показательно, что в дискуссиях в одно целое смешивается целый ряд различных признаков: принадлежность (негосударственный, частный, народный, семейный), качественная оценка (непрофессиональный, самодеятельный, любительский, авторский), локализация (местный, домашний) и формат (квазимузей, парамузей, учреждение музейного типа).

Возможно, более перспективно провести дифференциацию по функционалу. Например, если мы возьмем одну из базовых социокультурных функций музея – коммуникацию поколений, то в данном случае ее реализация будет немного затруднена в силу того, что обычно вернакулярные музеи не переживают ухода своего создателя.

Понятно, что в рамках постмодернистского дискурса и конструктивистских теорий базовым признаком музея может стать и самоопределение, но любопытен сам факт, что в нарративах создателей вернакулярных музеев непрофессионализм очень часто является едва ли не ключевым элементом идентичности, но вместе с тем отказаться от подсознательных претензий на профессиональный статус, по крайней мере на уровне терминологии, они пока не могут.

Также надо констатировать, что дихотомия *профессиональный/любительский*, как и уже описанная выше *коммерческий/некоммерческий*, в данном случае также не является рабочей по ряду причин. С одной стороны, основатели музеев по-разному относятся к профессиональному сообществу: от попыток интеграции (и вполне успешных) до публичного отказа от профессиональных методов музейного дела. С другой стороны, отсутствие системы музейных стандартов (Гринько, Гнедовский 2019) и объективных критериев эффективности (Рычкова 2017), слабая законодательная база (Быстрова 2016), специфическая кадровая политика и скепсис значительной части музейного сообщества по отношению к самой системе профессиональной подготовки делают в российских реалиях весьма условным само понятие *профессиональный музей*. Тем более мы не будем сейчас говорить о семейственности в официальных музеях, которую почему-то также отмечают как уникальную черту их вернакулярных братьев: она еще ждет своего пытливого исследователя.

Безотносительно этого тезиса надо отметить, что очень много аспектов, справедливо приписываемых вернакулярным музеям, также обнаруживаются и в “обычных”: помимо традиционных элементов (корпоративная культура, воспри-

ятие музея как дома), это касается и инноваций: ольфакторные и интерактивные элементы, работа с персональными нарративами, личностный фактор в экскурсиях и так далее. Очевидно, что несмотря на структурообразующий консерватизм, музеи просто не могут игнорировать трансформации в работе с наследием. В конце концов, Румянцевский музей и Третьяковская галерея тоже когда-то были вернакулярными, превратившись из персональных коллекций в социальное высказывание своих создателей и форму публичного выражения их идентичности.

Наверное, идентичность и есть главный *raison d'être* этих институций – опять же, как и обычных музеев, заметят сторонники Бенедикта Андерсона. Очевидно, что массовое появление подобных институций свидетельствует либо о кризисе целого ряда идентичностей – национальных, этнокультурных, региональных, городских, либо о трудностях, которые испытывают “официальные” музеи при работе с этими идентичностями (Гринько 2016). Не случайно многие из вернакулярных музеев, пытаясь реконструировать идентичность на основе опыта XX в., обращаются к теме советского, которая крайне редко объективно и полно представлена в исторических экспозициях. Рост числа подобных вернакулярных музеев советского быта таков, что они уже попали в фольклор¹. Отсюда же локализация тематики вернакулярных музеев на уровне отдельных сел, которые крайне редко попадают в музейные нарративы.

Подводя итог, необходимо еще раз сконцентрировать внимание на главном. Во-первых, дискуссионность феномена вернакулярного музея гораздо больше говорит о расплывчатых границах музейной сферы и необходимости качественного развития теории наследия.

Во-вторых, в исследовании вернакулярных музеев (как и в них самих) на данный момент процесс важнее результата. Методика исследования “сущности самодеятельных музеев как социокультурного феномена, их роли в социальных процессах, места в культуре, значения в сохранении наследия, а также их социально-индивидуально-психологических функций” может дать импульс к новому пониманию социокультурного функционала музеев и вариантах его дальнейших трансформаций. А если рассматривать вернакулярный музей в эволюционистской парадигме, то использование данного подхода может изменить и историю музейного дела также, как этнография повлияла на развитие предьстории.

Впрочем, музейная антропология (Гринько 2019) на данном этапе важнее для отрасли, чем музейная история, и по этой причине предложение посмотреть на процессы музеефикации “изнутри – с точки зрения индивида, организатора музея” и повысить “концентрацию внимания на понимании наследия людьми, а также на их практиках, имеющих целью его сохранение и использование”, сейчас актуальны для устойчивого развития любого музея.

Примечания

¹ См. популярный анекдот/мем: – Сынок, хочешь поехать в “Музей советских вещей и быта”? – Папа, я больше на дачу не поеду!

О КОВАРСТВЕ КАТЕГОРИЗАЦИИ И ГРАНИЦАХ ВЕРНАКУЛЯРНОСТИ

П.С. Куприянов

Признаюсь, статья, посвященная вернакулярным музеям, вызвала у меня двойственную реакцию. С одной стороны, идея выделения особой категории (или просто какого-то обозначения) музеев, отличающихся от “обычных” по целому ряду параметров, кажется давно назревшей и, как говорится, витавшей

в воздухе. Обилие новых, необычных музейных форм и пространств сегодня таково, что все они как будто с трудом “умещаются” под привычным респектабельным наименованием “музей” и просятся под другую вывеску или в отдельный департамент. С другой стороны, эта вроде бы напрашивающаяся идея вызывает у меня сомнения, причем двоякого характера.

Одна линия сомнений связана с самим актом категоризации, и первый вопрос здесь – о ее цели. Для чего вводится эта новая категория? Что и как она позволяет понять об исследуемых музеях, что было невозможно или более сложно без нее? Насколько я понимаю, основной тезис авторов статьи состоит в том, что понятие “вернакулярный” позволяет выявить (выделить из генеральной совокупности) определенную группу музеев, обладающих набором конкретных качеств (свойств, характеристик, черт). Собственно, в способности “схватывать” отдельный класс исследуемых объектов, очевидно, и заключается научный смысл нового понятия: это не просто еще один критерий для “раскладывания музеев по полочкам”, а категория, за которой стоит конкретная реальность – музеи, обладающие совершенно определенными свойствами. Такая способность предлагаемой категории обусловлена ее многокомпонентностью: в отличие от прочих, построенных в большинстве своем на каком-то одном параметре (тематическом профиле музея, форме собственности, профессиональном статусе и т.п.), новая категория включает комплект (“пакет”) характеристик. Иными словами, вернакулярные музеи – это те, которые обладают не просто отдельными специфическими свойствами (“персонализированностью”, креативностью, низовым характером), а их *сочетанием*. В этом смысле, развивая идею авторов, можно было бы говорить о *вернакулярности* как комплексной характеристике, особом качестве, совмещающем перечисленные черты и, вероятно, присущем разным музеям в разной степени.

Между тем кажется, что именно в комплексном характере предлагаемой категории и заключается ее слабое место: исходя из своего опыта, могу сказать, что круг таких музеев, которым бы были свойственны все выделяемые “вернакулярные” черты, крайне узок. Прочие же, которые, возможно, следовало бы отнести к этой категории, довольно многочисленны, но “некомплектны”, т.е. включают не все, а лишь некоторые из указанных характеристик. Эта ситуация порождает неудобные, но вполне закономерные вопросы, например: можно ли считать вернакулярным музей, возникший в результате низовой инициативы, но созданный и поддерживаемый профессионалом? Или, наоборот, вполне “официальный” музей, но в котором работают исключительно любители? Может ли вернакулярный музей быть недостаточно авторским и “локальным”? А не вполне креативным? Остается ли музей вернакулярным, когда он обретает официальный статус или теряет “персоноцентричность”? Словом, каковы необходимые и достаточные условия для включения каждого конкретного музея в число вернакулярных? Вводя новое понятие, авторы отмечают его зонтичный характер и подчеркивают, что оно “элиминирует неопределенность границ между разными системами категоризаций”, однако, похоже, что в самой вводимой категоризации проблема границ – столь важная для любых классифицирующих процедур – остается вполне актуальной и не имеет простого решения. Распределение “вернакулярных” свойств в музейном поле (как и степень их выраженности) неравномерно и несинхронизировано, далеко не все низовые музейные проекты – авторские, а любительские музеи – не обязательно креативные, и т.д. (см. об этом ниже). Стало быть, для каждого конкретного музея (за исключением редких “полнокомплектных” случаев) вопрос о его “вернакулярности”, очевидно, должен решаться индивидуально, что, кажется, делает предлагаемую категорию не очень эффективным инструментом описания действительности.

Другие мои сомнения связаны не с отражающей, а с конструирующей функцией предлагаемой категоризации. Проблема не только в том, что, выделяя часть объектов в отдельную группу и “резервируя” за ними определенные свойства, мы как будто отказываем в них остальным объектам, но и в том, что, обозначая какие-то музеи как вернакулярные, мы противопоставляем их остальному множеству, за которым по умолчанию закрепляется нормативный статус: иначе говоря, противопоставленные “нормальным” и “обычным”, вернакулярные музеи автоматически оказываются маргинальными. Понятно, что авторы едва ли имели в виду лишение их “нормальности” – напротив, предлагаемая категоризация как будто призвана легитимизировать эти не вполне обычные музеи, чей музейный статус периодически оспаривается экспертами. Однако неизбежная логика предпринимаемой классифицирующей процедуры имеет (и) обратный эффект: предлагаемое для этих музеев особое место подчеркивает и закрепляет их инаковость на общем фоне. В оптике *critical heritage studies* (Колесник, Русанов 2022) выделение специфической категории вернакулярных музеев, предполагающее их нормализацию и направленное на нейтрализацию *авторизованного дискурса наследия* (Smith 2006), на деле оборачивается актом воспроизводства последнего, осуществляемого силами его главных бенефициаров – экспертного сообщества.

При всей спорности предлагаемой категоризации заявленный в статье антропологический подход к музейной практике и антропологическая оптика в отношении музейных сюжетов и процессов не вызывают сомнения. Собственно, именно эта оптика, но применяемая без внешних категориальных “фильтров”, т.е. к разным музеям, без чинов и классов, обнаруживает те зоны, в которых предлагаемая категоризация вызывает наибольшее “сопротивление материала”.

Прежде всего, характеристики, выделяемые как отличительные признаки вернакулярных музеев и на первый взгляд кажущиеся интуитивно понятными, при ближайшем рассмотрении предстают не такими однозначными. Одним из них, на мой взгляд, является низовой характер рассматриваемых инициатив. В статье эта характеристика поясняется через “деятельность отдельных лиц, не связанных с какими-либо официальными институтами и не являющихся профессионалами в музейном деле”. Вроде бы совершенно ясные и “легитимные” формулировки “официальные институты” и “профессионалы в музейном деле” утрачивают свою очевидность, как только речь заходит о конкретных кейсах. Являются ли официальными институтами не имеющие формального статуса музеи советского быта в Коломне – Выставочный зал “Старомодное”, входящий в структуру городского Центра ремесел (Выставочный зал б.г.), и музейная экспозиция с условным названием “Советский уголок”, созданная в свое время в фойе гостиницы “Советская” (Музей б.г.)? Можно ли считать официальным институтом Музей Басманного района в Москве (Басмания б.г.) – формально относящийся к общественной организации, но фактически представляющий собой виртуальный проект энтузиастов, реализуемый на грантовое средства? Как охарактеризовать Петровский центр, созданный местным краеведом в библиотеке Кингисеппа (Петровский 2022) – как низовой музей или как официальный? Похожие сложности и с “профессионалами в музейном деле”: кого следует к ним относить – тех, кто имеет профильное образование (тогда “выпадает” едва ли не большая часть работников провинциальных музеев), тех, у кого есть опыт в музейном деле (неясно, как его измерять – стажем работы или, скажем, количеством [почему не качеством?] реализованных проектов), или тех, для кого музейная деятельность является источником дохода (этот параметр представляется совсем формальным)? Об относительности понятия “профессионал” в этой сфере наглядно свидетельствуют разнообразные музейные форумы, дискуссии

и конференции, где в роли экспертов то и дело выступают любители – создатели низовых, авторских, креативных экспозиций и проектов (см., напр.: Живое наследие 2020; Частная память б.г.).

Принципиально важным свойством вернакулярных музеев авторы называют их авторский, личный характер: это индивидуальная практика, персональная деятельность, “посредством которой индивид реализует свои интенции, заявляет о своей социальной позиции, идеологических взглядах, эстетических предпочтениях”. С одной стороны, музей, созданный как будто одним человеком и воплощающий его представления, идеи и чувства, – это вполне узнаваемая картина. С другой стороны, она тоже нуждается в оговорках. Все-таки музей предстает исключительно индивидуальной практикой лишь при определенной фокусировке – когда в поле зрения наблюдателя оказываются только музей и его создатель. При удалении фокуса перед нами предстают другие люди, институты и практики, так или иначе участвовавшие (или участвующие) в создании и текущей жизни музея, – в формировании фонда, проектировании и монтаже экспозиции, экскурсионной работе и т.д. А при приближении фокуса в поле зрения попадают конкретные вещи, их конкретные владельцы, создатели и истории, а сам автор оказывается более сложной фигурой, соотносимой с музеем не целиком, а только какой-то одной или несколькими своими “гранями”.

В качестве примера можно привести музей “Воспоминание” в одном из подмосковных городов, созданный местной жительницей Н.Н. в своем родовом доме. По словам Н.Н., музей организован ею в память о родителях – в том доме, где она жила с ними в детстве. В ее подробном рассказе о доме и находящихся в нем вещах проявляется эмоциональное и очень личное отношение хозяйки к каждому предмету – таким образом в сознании слушателя дом оказывается неразрывно связан с Н.Н. и предстает ее детищем и воплощением. Между тем в экскурсии фигурируют многие другие люди, чьи усилия, пристрастия и умения также повлияли на то, каким стал этот музей. Кроме того, во время интервью после экскурсии Н.Н. раскрыла некоторые детали. В частности, оказалось, что музей был создан ею не в одиночку, а с помощью сына, что сама идея музея была подсказана ей организаторами другого музея, консультировавшими ее при проектировании экспозиции и вдохновившими ее на это начинание, что в настоящее время музей не является ее основным делом, и что многие значимые и волнительные для Н.Н. моменты прошлого не нашли отражения в экспозиции.

Наконец, на мой взгляд, выделяемые авторами вернакулярные черты неспецифичны. И креативность, и низовая активность, и даже реализация индивидуальных интенций, предпочтений, идеологий находят себе место и в самых “официальных”, “профессиональных”, “обычных” музеях. Мой опыт продолжительного включенного наблюдения в филиале одного из крупнейших государственных музеев (который трудно заподозрить в вернакулярности) показывает, что, несмотря на консервативность экспозиции (принципиально не меняющейся на протяжении двадцати лет), на рутину и регламентированность музейной работы (порой немало раздражавшую сотрудников), там находилось место и для низовых инициатив, и для творчества, и для проявления индивидуальности. При всей своей официальности (и иногда даже авторитарности) музей предоставлял довольно широкие возможности для самореализации. Благодаря своей включенности в музейную жизнь мне не раз приходилось видеть, как многие решения принимались моими коллегами (с профильным образованием и большим опытом работы, т.е. профессионалами по “гамбургскому” счету) спонтанно и ситуативно, а “музеологическое” обоснование находилось постфактум, как в своей деятельности мои коллеги (и я) опирались не на музейные методики и регламенты, а главным образом на свой (и иногда чужой) опыт и (профессиональную?)

интуицию. Словом, очень многое происходило у нас так, как если бы мы были не федеральным государственным учреждением культуры, а маленьким частным любительским проектом. И это, на мой взгляд, красноречивый пример того, как разделяемый и пропагандируемый авторами антропологический подход позволяет обнаруживать пресловутые вернакулярные черты в самых разных музейных формах, без оглядки на их (не)вернакулярность.

Между тем, я думаю, что, несмотря на указанные ограничения и высказанные сомнения, категория *вернакулярный музей* приживется и будет востребована в музейной сфере: для музейщиков она удобна как особая ниша, как минимум избавляющая от необходимости соответствовать “высокому званию” “полноценного” музея, а стало быть, – и от возможного комплекса неполноценности, а для исследователей – как инструмент для описания и упорядочивания усложняющейся действительности. При этом, как и многие другие удобные и популярные аналитические инструменты, эта категория не является нейтральной и свободной от идеологических, политических, иерархических импликаций – напротив, в нее встроены определенные диспозиции и конвенции. Как и всякий фильтр, она одновременно и проясняет, и искажает, и формирует наблюдаемую реальность. Поэтому исследователю, взявшему на вооружение этот инструмент, важно соблюдать правила пользования, а точнее, – технику безопасности, чтобы за вернакулярностью не потерять из виду сами музеи. И, конечно, людей.

“МОЙ МУЗЕЙ – ЭТО ДЕЛО МОЕЙ ЖИЗНИ”: ОТВЕТ ОППОНЕНТАМ

И.С. Слепцова (Кызласова), Е.Г. Чеснокова

Прежде всего мы хотим поблагодарить коллег, которые нашли время принять участие в обсуждении нашей статьи. Получившаяся дискуссия, как нам кажется, оказалась продуктивной не только для уточнения деталей конкретного понятия; она демонстрирует, насколько важна актуализация репертуара научных терминов для исследования современной повседневной культуры. К сожалению, отведенный объем не позволяет полно ответить на все замечания и размышления коллег.

В название своего ответа мы вынесли слова одного из организаторов музея, в которых сконцентрировано его отношение к созданному пространству. В них можно увидеть эмоционально-ценностную характеристику, которую он дает результатам своей деятельности, ее безусловную личную значимость. Это позволяет рассматривать подобные институции как возможность увидеть связи человека и вещного мира и, в более общем смысле, – личности с миром.

Во время наших полевых исследований мы несколько раз сталкивались с коллекциями вещей, картин и других предметов, которым хозяева отводили специальное место в доме или хозяйственных помещениях, и оформляли их особым образом. В большинстве случаев владельцы таких коллекций называли их музеем. Когда настало время анализа этих материалов, перед нами встала проблема определения этих собраний. Как отметили все участники дискуссии, современный музеологический словарь, а именно к нему принято обращаться в подобных случаях, стал тесен и не позволяет вместить все то разнообразие музейных форм, которое можно наблюдать¹.

Сложность проблемы выбора наименования состоит в том, что существует множество исследовательских подходов, в рамках которых анализируются возникшие феномены. Исходя из поставленных целей, разные авторы предла-

гают свое видение данного явления, по-своему проблематизируя его и расставляя акценты. Еще раз укажем, что мы рассматриваем эти образования в рамках культурной антропологии, что предполагает анализ, в котором на первое место выходит рассмотрение человека, в частности причин и целей, форм и приоритетов его деятельности.

Попытаемся определить основные топики дискуссии: обсуждение сущности *вернакулярного*; применимость термина *музей* к обсуждаемому музейным пространствам; необходимость и продуктивность введения нового термина. Иными словами, перед нами стоит задача ответить на вопросы: “Почему музей именно *вернакулярный*?” и “Почему *вернакулярный* именно *музей*?”.

Наш ответ мы условно разделим на две части, посвященные двум составляющим понятия *вернакулярный музей*, каждой из которых уделили отдельное внимание оппоненты. Обратимся к определению *вернакулярного*. Приведенный в статье краткий обзор употребления этого термина демонстрирует, как он функционировал и развивался в разных дисциплинах, как в ходе этой эволюции он прошел путь от локального-территориального к локальному-индивидуальному. Именно этот переход позволил дать его толкование применительно к музейной сфере деятельности.

Д.А. Баранов отмечает, что «привычное использование определения *вернакулярный* в других контекстах отсылает все-таки к коллективным практикам – *вернакулярный* язык, *вернакулярная* архитектура и проч., которые характеризуются “локальностью”, “народностью”, “неофициальностью” и т.д.». Несмотря на то, что сами по себе упомянутые выше характеристики связаны с жизнью сообщества и его повседневностью, они не предполагают для конкретной деятельности обязательного коллективного участия. Также отметим, что понимание *вернакулярного* как локального в архитектуре небесспорно. М. Веллинга отмечал, что в данной трактовке *вернакулярная* архитектура рассматривается как архитектура “другого” (Vellinga 2011). Как правило, такая оптика реализуется в разделении на “высокую” (национальную, глобальную, современную) и “низкую” (локальную, традиционную) культуру. Вместо этого он предложил рассматривать *вернакулярное* как процесс, в котором перерабатываются и адаптируются под конкретные жизненные условия разнородные элементы: как локальные (местные), исторические, так и глобальные, современные. Именно свойство процессуальности и гибридности, на наш взгляд, является ключевым в интерпретации М. Веллинги. И это свойство мы считаем одним из ключевых также применительно к *вернакулярному* музею, так как его организатор совмещает известные ему подходы и музейные формы со своими идеями и имеющимися ресурсами.

Замечание Д.А. Баранова о том, что ограничение значения термина *вернакулярный* рамками индивидуальной практики сужает круг музеев, которые попадают в поле зрения исследователя, справедливо лишь отчасти. Одновременно отсекая (некоторые) общинные, деревенские и другие негосударственные музеи, это понятие раздвигает содержательные рамки музеев далеко за пределы локальной культуры или повседневной жизни конкретного сообщества. Именно поэтому нам кажется продуктивным “сдвигание” локальности на индивидуальный уровень. Также необходимо уточнить, кто действует на этом уровне. П.С. Куприянов, критикуя фокусирование внимания на одной персоне, отмечает, что при удалении фокуса в поле зрения попадают другие действующие лица и институты. Действительно, организатором музея может быть семья или группа из двух-трех единомышленников, но это не изменяет его персонального характера, поскольку этот маленький коллектив выступает как своего рода единая “коллективная” личность, репрезентируя общие интересы и ценности.

В большинстве случаев это все же буквально одна персона, значение которой несопоставимо со вкладом других участников деятельности такого музея.

Вернакулярность в аспекте профессионализма/непрофессионализма, институциональности/неинституциональности. Другим важным компонентом вернакулярности музея является его непрофессиональный и внеинституциональный характер, что также требует уточнения, судя по репликам наших оппонентов. Как правильно заметил П.С. Куприянов, «и креативность, и низовая активность, и даже реализация индивидуальных интенций, предпочтений, идеологий находят себе место даже в самых “официальных”, “профессиональных”, “обычных” музеях». Отметим, что любая человеческая деятельность, в том числе и строго регламентированная, допускает инициативу и интуицию. Однако профессиональный музейный работник вынужден координировать свою деятельность с другими структурами как внутри учреждения, так и снаружи: например, с профильными департаментами и министерствами. Даже в общественных музеях его работа контролируется Советом или активом. В случае с вернакулярным музеем правила и стандарты устанавливает для себя сам владелец, исходя из собственных представлений о функции и формате музея. Вернакулярность проявляется не в самом наличии связи между музейной деятельностью и стремлением к самореализации, а ее направленностью. Если работник музея находит возможность для творчества в своей профессиональной деятельности, то основатель вернакулярного музея создает *свой* музей, поскольку выбрал такую форму подпадающей для самовыражения, его музейная деятельность неотделима от конкретного музея и как минимум первоначально охватывает совершенно разные ее аспекты, где он действует прежде всего интуитивно.

Это важно, поскольку музейный профессионал, получивший систематическое образование, выполняет свои обязанности, основываясь на знаниях и навыках, применимых к разным музеям. Безусловно, в своей деятельности он может творчески переработать и адаптировать к конкретным требованиям универсальные методы и модели, но опирается он именно на них. Основатели вернакулярных музеев обычно не владеют профессиональным инструментарием. Они обладают очень ограниченным репертуаром методов музейной работы, теоретическая подоплека которых им зачастую неизвестна. Неофициальность и внеинституциональность вернакулярного музея связана с его автономностью прежде всего в аспекте выбора идеи и темы, выстраивания стратегии и определения задач, а не формы. Наблюдается очень большой разброс в знаниях, навыках, а также желании владельцев организовать музейное пространство “по правилам”. Некоторые из них ориентируются только на внешний формат музея (именно их музеи ближе всего к “лавке старьевщика”), другие серьезно занимаются самообразованием. Так, организатор музея Сергея Есенина в Вязьме, всю жизнь проработавший фрезеровщиком на Вяземском машиностроительном заводе, по словам знавших его людей, “собирал коллекции профессионально на музейном уровне, все у него было научно систематизировано, классифицировано. Причем он постоянно занимался самообразованием, читал книги о музейном деле. За какую тему он бы не брался – сразу появлялась система, хронология, порядок хранения” (*Пастернак* 2018). Это еще раз свидетельствует о неоднородности вернакулярных музеев.

Таким образом, форма и содержание музея, выдвигающиеся на первый план при музейведческих, культурологических и других подходах, при обращении к понятию *вернакулярный* становятся второстепенными элементами, хоть и не исчезают из поля зрения исследователя полностью. Более важными при этом становятся другие аспекты, в частности анализ личности основателя такого музея. С психологической точки зрения музей – это удовлетворение базовой

потребности человека в самоактуализации и самоутверждении. Стремление к самореализации, которое вначале ощущается как психологическая потребность (“музей – вот как ребенка хочет женщина, когда такое острое желание ребенка, ты никому не объяснишь, кто этого не чувствует”), постепенно воплощается в деятельности, т.е. переходит в социокультурную:

Ну, тут еще наслоились и свои какие-то внутренние конфликты были. “Конфликт среднего возраста”, – это так называется, кажется. Кризис, да. “Как я буду жить?” Я с этой журналистикой (я журналисткой была), сижу в этом маленьком кабинете и: “Я ничего не вижу, я ничего не делаю! Я ничего не создаю!” Понятно, что создаю новости, но это все по кругу, это все бесконечно, нет обратной связи, а если обратная связь есть, это только негатив. Негатив со стороны журналистов, водителей, прочих. Зрители тоже звонят, тоже ругаются – это была такая отдушина для всех (ПМА 2020).

Таким образом, глубокая психологическая подоплека создания музея состоит в разрешении внутреннего конфликта, т.е. музей выступает способом артификации (Морозов, Слепцова 2019).

Почему вернакулярный именно музей? Несмотря на то, что название *музей* применительно к некоторым коллекциям может показаться претенциозным или наивным, такое наименование считают адекватным не только их организаторы, но и многие посетители. В нашей статье мы идем “снизу”, опираемся на самоопределения владельцев музеев, поэтому созданное ими пространство может не соответствовать сложившимся и принятым номинациям музея. Но это является проблемой не музея или его основателя, а проблемой *понятия музей* и общей классификации. Как неоднократно отмечается в статье, в определении *вернакулярный музей* актуализируется антропологический подход, ставящий в центр научного познания человека, в частности его целеполагание, интересы и ценности. Вопрос о том, что такое музей, зависит от принятой исследователем оптики. Иначе говоря, “исследователь видит мир таким, каким его делает доступным взгляду его собственный теоретический словарь”². В данном случае явление выходит за рамки имеющейся терминологической парадигмы – и это представляется недостатком определения, поскольку оно не учитывает актуальные особенности этой культурной формы. Привычка видеть в данном феномене отдельную категорию исходит из отношения к описываемым практикам с точки зрения внешнего наблюдателя, обладающего “официальными” представлениями о сущности музея³. Так, одно и то же собрание вещей его владельцем будет представляться как “музей”, профессионалом оцениваться как “свалка”, а зрителем восприниматься как пространство, функция которого – вызывать позитивные переживания и быть досугово-развлекательным центром.

Использование организаторами понятие *музей* связано не только с тем, что они таким образом приобретают часть социального капитала, присущего официальному институту. Важным фактором становится и то, что музей представляет собой устоявшийся топос в современном обществе, он предполагает определенную оценку и ожидания. Иными словами, он позволяет владельцу музея и его гостям определить посещение такого музея схожим образом, распределить роли и сделать прогнозируемым поведение друг друга несмотря на то, что месторасположение и пространство могут существенно отступать от привычных учреждений. Можно сказать, что именование такого локуса музеем позволяет определенным образом фреймировать коммуникацию организатора музея и его посетителей, но важно также понимать, на что он опирается кроме названия, так как «фрейм не существует лишь в сознании, как “ментальная структура” или чистая схема интерпретации. Он укоренен (anchored) в материальных предметах»⁴. Поэтому исследование вернакулярного музея должно учитывать, на чем основано восприятие таких мест в качестве музеев. Этот вопрос требует дальнейшего

рассмотрения, пока мы лишь предлагаем инструмент, который позволит проследить связь вещей в музее не только с официальным научным или идеологическим дискурсом, но и с индивидуальными взглядами и ценностями его основателя.

Сомнения, высказанные И.А. Гринько о правомерности употребления понятия *музей* применительно к тому феномену, который мы описываем в статье, вполне обоснованы, если использовать оптику юридических и музеологических наук. Но нужно иметь в виду, что формируемые при этом определения опираются на основания, которые оказываются неприципиальными в рамках антропологического подхода. Для понимания целей, которыми руководствовался человек, организовавший музей в подвале своего дома из копившихся годами вещей, вопросы формы собственности, подчиненности государственным профильным институтам и соответствие организационных процедур принятым стандартам музейной работы играют второстепенную роль. С официальной точки зрения, ни по своему формату, ни по принципиально важным для музеев функциям эти образования не являются музеями. Однако они называются музеями, поскольку их организаторы исходят из своего представления о музее. Люди создают новый культурный продукт, основываясь на фоновых знаниях, полученных в течение жизни. Это творческий процесс, где старые формы являются ресурсом для воплощения новых смыслов.

Как вполне справедливо отмечает П.С. Куприянов, «круг таких музеев, которым бы были свойственны все выделяемые “вернакулярные” черты, крайне узок». Точнее сказать, мало музеев, где описанные свойства были бы представлены в доминирующей позиции и в равной мере. Но процессуальность вернакулярного музея как практики допускает разную степень представленности этих свойств, что близко тому, о чем говорит Р.Н. Абрамов. Мы не утверждаем, что вернакулярный музей нужно рассматривать как конкретную институцию с четко очерченными границами. Речь идет о наблюдаемой в конкретный период форме, в которой реализуется деятельность основателя этого пространства. Нужно иметь в виду, что в социальных науках понятия формулируются и работают иначе, нежели в других научных дискурсах (*Gerring 1999*). Предлагая ввести понятие “сеть”, Бруно Латур обращал внимание, что “сеть – понятие, а не вещь. Это инструмент, помогающий в описании чего-то другого, а не предмет описания” (*Латур 2014: 184*). Не претендуя на подобные масштабы употребления понятия *вернакулярный музей*, мы все же предлагаем использовать его именно как инструмент, своего рода матрицу, что позволяет сфокусировать внимание на определенных чертах, которые обуславливают друг друга. Они влияют на другие аспекты деятельности музея, в том числе на задачи, которые он решает и принципы, по которым он развивается.

Общим местом в репликах оппонентов стали альтернативные варианты наименования музеев, к которым можно причислить вернакулярные. В перечне, предлагаемом И.А. Гринько, музеи представлены в качестве социокультурного института, поэтому данные наименования плохо приложимы к характеристике музея как *индивидуальной практики*. Так, одни *нарративно-ориентированные музеи* могут быть одновременно и вернакулярными, другие же – нет (особенно если это предметоцентричный музей и его посещение не предполагает экскурсии или интерактива). Исследование музеев в рамках направления, получившего название “новой музеологии”, предполагает акцент на институции, нацеленной на решение актуальных проблем местного сообщества. Сходство вернакулярного музея и экомuzeя, о чем пишет Д.А. Баранов, на наш взгляд, ограничивается лишь одним из указанных свойств – “и первый, и второй, как правило, организованы непрофессионалами”. Вернакулярный музей может подключаться к “решению социальных проблем местного населения”, но это

не является его задачей и сущностной чертой. Кроме того, принятое в новой музеологии наименование “экомузей” не поддерживается многими исследователями, поскольку приставка “эко-” ассоциируется с традиционной экологией (Леценко, Урядникова 2012: 218). Вернакулярный музей может внешне и даже содержательно воспроизводить экомузей, но это будет одним из вариантов, так как вернакулярный музей не обязательно репрезентирует территорию, на которой он находится, или местное сообщество, а может быть посвящен любой другой, в том числе очень личной, теме. Таким образом, данные типы музеев могут выступать как инструменты социальных и культурных преобразований, но это не является их задачей и основополагающей особенностью.

Владельцы вернакулярных музеев не противопоставляют себя массовой культуре, поэтому к ним не в полной мере приложимо предлагаемое Р.Н. Абрамовым определение “инди-музея”, в котором акцентируется его независимость не столько от официальных институтов, сколько от массово тиражируемых форм культуры (Hesmondhalgh 1999; Newman 2009). Напротив, многие из них как раз и ориентируются на нее, используя привычные и популярные формы, чтобы соответствовать фоновым представлениям населения с целью его активного привлечения. Культурный импульс, который исходит от массовой культуры, бывает переработан индивидом в приложении к своей конкретной ситуации, поэтому возникает впечатление, что мы имеем дело с оригинальным продуктом. Понятие “DIY-музей” предполагает настолько различающиеся характеристики, что их пока сложно свести к общему описанию, это определение может использоваться для рассмотрения как инициативы одного человека или небольшой группы (Taimre 2013), так и коллективного проекта активных представителей локального сообщества (Calvi, Vermeeren 2015).

Мы специально остановились на разборе альтернативных наименований, предлагаемых нашими оппонентами, чтобы наглядней показать разницу в акцентах, характерных для каждого из рассмотренных терминов. На первый взгляд может показаться, что они могут выступать в качестве синонимов, но при детальном рассмотрении становятся заметны разные доминанты исследования. Предлагаемое нами понятие *вернакулярный музей* пересекается в разных аспектах с каждым из названных терминов, но высвечиваемые при этом черты в большинстве случаев даже не являются ключевыми и никогда не охватывают весь набор свойств вернакулярного музея.

Во всем много- и разнообразии музейных форм нет четких границ, они устанавливаются исследователями. П.С. Куприянов упоминает о “конструирующей функции” выделения отдельной группы музеев, которая противопоставляется остальным. Но мы предлагаем рассматривать вернакулярный музей как понятие, существующее параллельно и/или иногда пересекающееся с “остальными”. Граница между вернакулярным и невернакулярным скорее может быть описана как фронт, постоянно меняющий очертания в зависимости от конкретной ситуации. Отсутствие строгой границы позволяет говорить о *степени* вернакулярности, когда на одном из полюсов мы наблюдаем все описываемые качества (низовая инициатива, индивидуальный характер, практическая деятельность), а на другом – их отдельные проявления. По мере коммерциализации и институализации вернакулярность таких музеев истончается и может быть полностью утрачена. Это означает, что вернакулярные музеи необходимо рассматривать в самом широком культурном контексте, учитывая при этом как социальные обстоятельства, так и внутренние психологические мотивации, которые могут показать не всегда явные причины социальных процессов и явлений.

Подводя итог, отметим, что обсуждение термина *вернакулярный музей*, его сути и необходимости продемонстрировало, помимо прочего, насколько тяже-

ло эти два отдельных понятия превращаются в компоненты одного общего в рамках научного дискурса. Устоявшееся определение институции, изучению которой уже посвящена отдельная дисциплина, словно сопротивляется объединению с понятием, обозначающим неофициальную и индивидуальную деятельность, которое само по себе еще не приобрело четких очертаний. На наш взгляд, дискуссия стала важной стадией в производстве сплава, который должен быть одновременно прочным, и пластичным. Использование понятия *вернакулярный музей* позволяет рассматривать “странные” музеефицированные пространства как практику и продукт творческой самореализации его организатора, не исключая влияния прочих факторов. Внеинституциональность таких музеев не отвергает внешнего подражания официальным, “нормальным” музеям, поскольку именно на их основе сформировался тот топос, который реализуется в деятельности организаторов вернакулярных музеев.

Примечания

¹ Аналогичное явление, когда в определенные эпохи – “эпохи перелома” – в культуре наблюдается появление множества новых феноменов, для определения которых в старом словаре нет необходимых названий, хорошо известно и изучено (Морозов 2019: 871–883). Этим обстоятельством объясняется появление целого класса терминов для обозначения новых институций, возникших в сфере сохранения и демонстрации историко-культурного наследия, большинство из которых классифицировано в рамках музейного дискурса и не анализируется специально в нашей статье.

² См.: Вахитайн В.С. Социология повседневности и теория фреймов. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2011. С. 15. (Цитируемый автор выполняет функции иностранного агента).

³ Это объясняет “сумятицу” в головах музеологов, отмечаемую Д.А. Барановым, о которой можно сказать, что, если относиться к новым музеям не как к форме, что естественно для музеологии, а как к целенаправленной индивидуальной деятельности, то когнитивного диссонанса не возникает. Наименование *музей* используется только как знакомая форма, оболочка, пока в научном дискурсе и в общественном сознании не выработался отдельный термин для обозначения этих практик. Вполне возможно, что этого так и не произойдет ввиду большого разнообразия и быстрых изменений данного феномена, вызванных необходимостью подстраиваться под стремительные трансформации социокультурного контекста.

⁴ См.: Вахитайн В.С. Возвращение материального. “Пространства”, “сети”, “поток” в акторно-сетевой теории // Социологическое обозрение. 2005. Т. 4 (1). С. 94–115. С. 105. (Цитируемый автор выполняет функции иностранного агента).

Источники и материалы

Басмания б.г. – Басмания. Музей Басманного района. <https://basmania.ru/muzej/o-nas> (дата обращения: 11.08.2023).

Выставочный зал б.г.– Выставочный зал “Старомодное”. <https://vk.com/kstaromodnoe> (дата обращения: 11.08.2023).

Живое наследие 2020 – Живое наследие живых городов на VII Форуме Живых городов 27.07.2020 // YouTube. Живые города – сообщество созидателей. 27.07.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=mSYfuBJkRCs>

Музей б.г. – Музей // Гостиница Советская. <https://gost-sov.ru/muzej> (дата обращения: 11.08.2023).

- Пастернак* 2018 – *Пастернак Т.* Вязьма потеряла создателя литературного музея Сергея Есенина // Рабочий путь. 19.06.2018. <https://www.rabochy-put.ru/culture/101990-vyazma-poteryala-sozdatelya-literaturnogo-muzeya-sergeya-esenina.html>
- Петровский* 2022 – Петровский центр Исторического общества Ямбурга – Кингисеппа // Муниципальное казенное учреждение культуры “Кингисеппская центральная городская библиотека”. 03.02.2022. <https://libr-kingisepp.ru/item/1076544>
- ПМА 2020 – Полевые материалы автора. Интервью с И.С. Светоносовой, организатором музея “Сделано в СССР”, г. Екатеринбург, 2020 г.
- Частная память б.г. – Частная память о промышленном прошлом: что и как сохранять в музее // VK Видео. Музей Москвы. https://vk.com/video/playlist/-63049217_6?section=playlist_6&z=video-63049217_456239439%2Fclub63049217%2Fpl_-63049217_6 (дата обращения: 11.08.2023).

Научная литература

- Абрамов Р.* “Советский чердак” российской блогосферы: анализ ностальгических виртуальных сообществ. // Интеракция. Интервью. Интерпретация. 2011. № 6. С. 88–102.
- Быстрова О.А.* Административно-правовое регулирование музейной деятельности в Российской Федерации. Дис. ... канд. юрид. наук. Московский государственный юридический университет им. О.Е. Кутафина, Москва, 2016.
- Вардумян Д.С.* Колхозный музей в Армении // Советская этнография. 1950. № 2. С. 208–210.
- Гринько И.А.* Музей в создании образа города: анализ инструментария // Брендирование территорий: между маркетингом и фольклором / Сост. М.В. Ахметова, М.И. Байдуж, Н.В. Петров. М.: Дело, 2016. С. 20–24.
- Гринько И.А.* Музейная антропология и музейный менеджмент // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. 2019. Вып. 1 (23). С. 113–123.
- Гринько И.А., Гнедовский М.Б.* (ред.) Музейные стандарты: международный опыт. М.: Перспектива, 2019.
- Колесник А.С., Русанов А.В.* Наследие-как-процесс: дискуссии о концепте культурного наследия в современных социальных и гуманитарных науках // Вестник Пермского университета. История. 2022. № 3 (58). С. 58–69. <https://doi.org/10.17072/2219-3111-2022-3-58-69>
- Конт Ф.* От этнографических музеев к музеям общества. Размышления по поводу французского опыта // Антропологический форум. 2007. № 6. С. 41–47.
- Кордонский С.Г., Плюснин Ю.М.* Архаические экономические институты: “распределенные мануфактуры” в малых городах России // Мир России: социология, этнология. 2018. Т. 27 (4). С. 6–30.
- Кузнецова О.В.* Репрезентация локальной идентичности в сельских музеях (Пинежский район Архангельской области). Дис. ... магистра. Европейский Университет в Санкт-Петербурге, 2017.
- Латур Б.* Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014.
- Лещенко А.Г., Урядникова А.В.* О новом словаре “Ключевые понятия музеологии” // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2012. № 11. С. 215–223.
- Максимова А.* Краеведческий музей. Глоссарий // Неприкосновенный запас. 2023. № 1. С. 183–192.

- Мельникова Е.А.* Пресуществование культуры, или Вопрос о том, куда втыкать зубочистку в музее коломенской пастилы // Шаги/Steps. 2022. Т. 4 (8). С. 276–302. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-4-276-302>
- Морозов И.А.* Новации сквозь призму устойчивых языковых моделей // Морозов И.А. и др. Логика трансформаций. Региональная и локальная специфика культурных и языковых процессов. М.: Индрик, 2019. С. 871–883.
- Морозов И.А., Слепцова И.С.* Внешние проявления пространства личности // Морозов И.А. и др. Логика трансформаций. Региональная и локальная специфика культурных и языковых процессов. М.: Индрик, 2019. С. 794–829.
- Ольденбург Р.* Третье место: кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места “тусовок” как фундамент сообщества. М.: НЛЮ, 2014.
- Папушина Ю.О.* Приглашение к исследованию: креативные индустрии в России как объект социологического исследования // Креативные индустрии в городе: вызовы, проекты и решения / Отв. ред. Ю.О. Папушина, М.В. Матецкая. СПб.: Левша-Санкт-Петербург, 2012. С. 71–89.
- Рычкова Е.А.* Показатели эффективности и критерии оценки современных музеев // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. № 3 (32). С. 99–102. <https://doi.org/10.30725/2619-0303-2017-3-99-102>
- Трубина Е.Г.* Социальная антропология между материальностью и деятельностью // Российская антропология и “онтологический поворот” / Отв. ред. С.В. Соколовский. М.: ИЭА РАН, 2017. С. 87–129.
- Харрис Д.* “Наша печаль, наше хрупкое мужество”: музеификация и новая музеология // Вопросы музеологии. 2011. № 1 (3). С. 31–41.
- Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001.
- Шуберт К.* Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
- Юдин Г.Б., Колошенко Ю.А.* Стратегии производства туристического опыта в малом городе: локальное сообщество и символическое конструирование в городе Мышкин. // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2014. № 5. С. 5–14.
- Abramov R.* The Museum of Soviet Arcade Games: Nostalgia for a Socialist Childhood // Museums of Communism: New Memory Sites in Central and Eastern Europe / Ed. S.M. Norris. Bloomington: Indiana University Press, 2020. P. 345–369.
- Bennett T.* The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. L.: Routledge. 2009.
- Calvi L., Vermeeren A.P.O.S.* DIY Platform for Innovative Small Museum Experiences // Workshop Cultural Heritage Communities: Technologies & Challenges. Limerick, Ireland, 2015. С. 1–4.
- Clifford J.* The Predicament of the Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
- Delanty G.* Two Conceptions of Cultural Citizenship: A Review of Recent Literature on Culture and Citizenship // The Global Review of Ethnopolitics. 2002. Vol. 1 (3). P. 60–66. <https://doi.org/10.1080/14718800208405106>
- Desvallées A., Mairesse F.* (сост.) Ключевые понятия музеологии. М.: ИКОМ России, 2012.
- Dos Santos Junior R.F., Britto C.C.* Hugues de Varine e os museus comunitários no Brasil // Museologia & Interdisciplinaridade. 2019. Vol. 8 (15). P. 323–327.
- Gerring J.* What Makes a Concept Good? A Criterial Framework for Understanding Concept Formation in the Social Sciences // The University of Chicago Press. 1999. Vol. 31 (3). P. 357–393.
- Gopnik A.* The Mindful Museum // Museum News. 2007. Vol. 86 (6). P. 36–41.
- Hesmondhalgh D.* Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre // Cultural Studies. 1999. Vol. 13 (1). P. 34–61.

- Kotler N.G., Kotler P., Kotler W.I.* Museum Marketing and Strategy: Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources. Hoboken: Wiley Publishing, 2016.
- Latham K.F., Simmons J.E.* Foundations of Museum Studies: Evolving Systems of Knowledge. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2014.
- Newman M.Z.* Indie Culture: In Pursuit of the Authentic Autonomous Alternative // *Cinema Journal*. 2009. Vol. 48 (3). P. 16–34.
- Smith L.* The Uses of Heritage. L.: Routledge, 2006.
- Taimre L.* Do It Yourself Museum: Sturdy on Small Museums in Estonia and the People behind Them // *Museological Review*. 2013. Vol. 17. P. 26–35.
- Vellinga M.* The End of the Vernacular: Anthropology and the Architecture of the Other // *Etnofoor*. Vol. 23 (1). P. 171–192.
- Webb K.* Semiotics and the Social Analysis of Material Things // *Language & Communication*. 2003. Vol. 23 (3–4). P. 409–425. [https://doi.org/10.1016/S0271-5309\(03\)00010-7](https://doi.org/10.1016/S0271-5309(03)00010-7)

Research Article

Abramov, R.N., D.A. Baranov, I.A. Grinko, P.S. Kupriyanov, I.S. Sleptsova (Kyzlasova), and E.G. Chesnokova. Critical Reflections on the “Vernacular Museum” [Polemicheskie rassuzhdeniia o “vernakuliarnom muzee”]. *Etnograficheskoe obozrenie*, 2023, no. 6, pp. 111–138. <https://doi.org/10.31857/S0869541523060088EDN:MOQOBD> ISSN 0869-5415 © Russian Academy of Sciences © Institute of Ethnology and Anthropology RAS

Roman Abramov | <https://orcid.org/0000-0002-4967-1169> | socioport@yandex.ru | National Research University Higher School of Economics (20 Myasnitskaya St., Moscow, 101000, Russia) | Institute of Sociology of FCTAS, Russian Academy of Sciences (5 bld. 1 Bolshaia Andron’evskaia St., 109544, Moscow, Russia)

Dmitriy Baranov | <https://orcid.org/0000-0003-4129-7771> | dmitry.baranov@list.ru | Russian Museum of Ethnography (4/1 Inzhenernaia Str., St. Petersburg, 191186, Russia)

Ivan Grinko | <https://orcid.org/0000-0002-1594-0244> | grinkoi@mgpu.ru | Moscow City University (4 Vtoroy Selskokoziastvenny proezd, Moscow, 129226, Russia)

Pavel Kupriyanov | <http://orcid.org/0000-0001-9856-3159> | kupriyanov-ps@yandex.ru | Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences (32a Leninsky prospekt, Moscow, 119991, Russia)

Irina Sleptsova (Kyzlasova) | <https://orcid.org/0000-0002-9058-1464> | i_kyzlasova@iea.ras.ru | Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences (32a Leninsky prospekt, Moscow, 119991, Russia)

Elena Chesnokova | <https://orcid.org/0000-0002-9815-3042> | chesnokova.eg33@gmail.com | independent researcher (Vladimir, Russia)

Keywords

amateur museum, vernacular museum, folk museumification, grassroots initiatives, individual museum-building practice, museum classification, new museology, terminological consistency

Abstract

The article presents a critical discussion of the essay, “Vernacular Museum: Toward the Definition of the Concept” (Vernakuliarnyi muzei: k opredeleniiu poniatiia), by I.S. Sleptsova (Kyzlasova) and E.G. Chesnokova who argue in favor of introducing a special term for the description of grassroot practices of museum building arising in today’s social contexts. Drawing on the uses of the term *vernacular* in various fields of humanities, the authors of the essay suggest that these grassroot practices be viewed as aimed at representing individual interests, as well as one of the ways of self-actualization. The contributors scrutinize and debate their arguments, examining the case within the broader context of museum studies.

Funding Information

Russian Science Foundation, <https://doi.org/10.13039/501100006769> [grant number 22-78-10098]

(recipient R.N. Abramov)

Russian Science Foundation, <https://doi.org/10.13039/501100006769> [grant number 23-28-00250]

(recipients I.S. Sleptsova (Kyzlasova), E.G. Chesnokova)

References

- Abramov, R. 2011. “Sovetskii cherdak” rossiiskoi blogosfery: analiz nostal’gicheskikh virtual’nykh soobshchestv [The “Soviet Attic” of the Russian Blogosphere: An Analysis of Nostalgic Virtual Communities]. *Interaksiia. Interv’iu. Interpretatsiia* 6: 88–102.
- Abramov, R. 2020. The Museum of Soviet Arcade Games: Nostalgia for a Socialist Childhood. In *Museums of Communism: New Memory Sites in Central and Eastern Europe*, edited by S.M. Norris, 345–369. Bloomington: Indiana University Press.
- Bennett, T. 2009. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- Bystrova, O.A. 2016. Administrativno-pravovoe regulirovanie muzeinoi deiatel’nosti v Rossiiskoi Federatsii [Administrative and Legal Regulation of Museum Activity in the Russian Federation]. PhD diss., Moscow O.E. Kutafin State University of Law.
- Calvi, L., and A.P.O.S. Vermeeren. 2015. DIY Platform for Innovative Small Museum Experiences. In *Workshop Cultural Heritage Communities: Technologies & Challenges*, 1–4. Limerick, Ireland.
- Clifford, J. 1988. *The Predicament of the Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Conte, F. 2007. Ot etnograficheskikh muzeev k muzeiam obshchestva. Razmyshleniia po povodu frantsuzskogo opyta [From Ethnographic Museums to Society Museums: Reflections on the French Experience]. *Antropologicheskii forum* 6: 48–56.
- Delanty, G. 2002. Two Conceptions of Cultural Citizenship: A Review of Recent Literature on Culture and Citizenship. *The Global Review of Ethnopolitics* 1 (3): 60–66. <https://doi.org/10.1080/14718800208405106>
- Desvallées, A., and F. Mairesse, eds. 2012. *Kliuchevye poniatiia muzeologii* [Key Concepts of Museology]. Moscow: IKOM Rossii.
- Dos Santos Junior, R.F., and C.C. Britto. 2019. Hugues de Varine e os museus comunitários no Brasil [Hugues de Varine and Community Museums in Brazil]. *Museologia & Interdisciplinaridade* 8 (15): 323–327.
- Gerring, J. 1999. What Makes a Concept Good? A Criterial Framework for Understanding Concept Formation in the Social Sciences. *The University of Chicago Press* 31 (3): 357–393.
- Gopnik, A. 2007. The Mindful Museum. *Museum News* 86 (6): 36–41.

- Grinko, I.A. 2016. Muzei v sozdanii obraza goroda: analiz instrumentariia [Museum in the Creation of the Image of the City: Analysis of Tools]. In *Brendirovanie territorii: mezhd marketingom i fol'klorom* [Branding of Territories: Between Marketing and Folklore], edited by M.V. Ahmetova, M.I. Baiduzh, and N.V. Petrov. 20–24. Moscow: Delo.
- Grinko, I.A. 2019. Muzeinaia antropologiya i muzeinyi menedzhment [Museum Anthropology and Museum Management]. *Tomskii zhurnal lingvisticheskikh i antropologicheskikh issledovaniy* 1 (23): 113–123.
- Grinko, I.A., and M.B. Gnedovskiy, eds. 2019. *Muzeinye standarty: mezhdunarodnyy opyt: kollektivnaya monografiya* [Museum Standards: International Experience]. Moscow: Perspektiva.
- Harris, J. 2011. “Nasha pechal’, nashe khрупкое muzhestvo”: muzeefikatsiya i novaya muzeologiya [“Our Sorrow, Our Fragile Courage”: Museumification and New Museology]. *Voprosy muzeologii* 1 (3): 31–41.
- Hesmondhalgh, D. 1999. The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre. *Cultural Studies* 13 (1): 34–61.
- Kolesnik, A.S., and A.V. Rusanov. 2022. Nasledie-kak-protsess: diskussii o kontsepte kul’turnogo naslediya v sovremennykh sotsial’nykh i gumanitarnykh naukakh [Heritage-as-Process: The Concept of Cultural Heritage in Contemporary Social Sciences and Humanities]. *Vestnik Permskogo universiteta. Istoriiya* 3 (58): 58–69. <https://doi.org/10.17072/2219-3111-2022-3-58-69>
- Kordonskii, S.G., and Y.M. Pliusnin. 2018. Arkhaicheskie ekonomicheskie instituty: “raspredelennye manufakturny” v malykh gorodakh Rossii [Archaic Economic Institutions: “Distributed Manufactories” in Small Towns of Russia]. *Mir Rossii: sotsiologiya, etnologiya* 27 (4): 6–30.
- Kotler, N.G., P. Kotler, and W.I. Kotler. 2016. *Museum Marketing and Strategy: Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources*. Hoboken: Wiley Publishing.
- Kuznetsova, O.V. 2017. Reprezentatsiya lokal’noi identichnosti v sel’skikh muzeiakh (Pinezhskii raion Arkhangel’skoi oblasti) [Representation of Local Identity in Rural Museums (Pinezhsky District, Arkhangelsk Region)]. MA thesis, European University at St. Petersburg.
- Latham, K.F., and J.E. Simmons. 2014. *Foundations of Museum Studies: Evolving Systems of Knowledge*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Latour, B. 2014. *Peresborka sotsial’nogo: vvedenie v aktorno-setevuiu teoriyu* [Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory]. Moscow: Izdatel’skii dom Vysshei shkoly ekonomiki.
- Leshchenko, A.G., and A.V. Uriadnikova. 2012. O novom slovare “Kliuchevye poniatia muzeologii” [On the New Dictionary “Key Concepts of Museology”]. *Vestnik RGGU. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie* 11: 215–223.
- Maksimova, A. 2023. Kraevedcheskii muzei. Glossarii [Museum of Local Lore: Glossary]. *Neprikosnovennyi zapas* 1: 183–192.
- Melnikova, E.A. 2022. Presushchestvlenie kul’tury, ili Vopros o tom, kuda vtykat’ zubochistku v muzee kolomenskoi pastily [The Transubstantiation of Culture, or the Question of Where to Stick a Toothpick in the Kolomna Pastille Museum]. *Shagi/Steps* 4 (8): 276–302.
- Morozov, I.A. 2019. Novatsii skvoz’ prizmu ustoichivyykh yazykovyykh modelei [Innovations through the Prism of Sustainable Language Models]. In *Logika transformatsii. Regional’naya i lokal’naya spetsifika kul’turnykh i yazykovyykh protsessov* [The Logic of Transformations: Regional and Local Specificity of Cultural and Linguistic Processes], by I.A. Morozov et al., 871–883. Moscow: Indrik.
- Morozov, I.A., and I.S. Slepstova. 2019. Vneshnie proiavleniya prostranstva

- lichnosti [External manifestations of personality space]. In *Logika transformatsii. Regional'naia i lokal'naia spetsifika kul'turnykh i iazykovykh protsessov* [The Logic of Transformations: Regional and Local Specificity of Cultural and Linguistic Processes], by I.A. Morozov et al., 794–829. Moscow: Indrik.
- Newman, M.Z. 2009. Indie Culture: In Pursuit of the Authentic Autonomous Alternative. *Cinema Journal* 48 (3): 16–34.
- Oldenburg, R. 2014. *Tret'e mesto: kafe, kofeini, knizhnye magaziny, bary, salony krasoty i drugie mesta "tusovok" kak fundament soobshchestva* [Third Place: Cafes, Coffee Houses, Bookstores, Bars, Beauty Salons and Other Places of "Hanging Out" as the Foundation of the Community]. Moscow: NLO, 2014.
- Papushina, Y.O. 2012. Priglashenie k issledovaniuu: kreativnye industrii v Rossii kak ob'ekt sotsiologicheskogo issledovaniia [Research Invitation: Creative Industries in Russia as an Object of Sociological Research]. In *Kreativnye industrii v gorode: vyzovy, proekty i resheniia* [Creative Industries in the City: Challenges, Projects and Solutions], edited by Y.O. Papushina and M.V. Matetskaia, 71–89. St. Petersburg: Levsha-Sankt-Peterburg.
- Rychkova, E.A. 2017. Pokazateli effektivnosti i kriterii otsenki sovremennykh muzeev [Performance Indicators and Criteria of Assessment of Modern Museums]. *Vestnik Sankt-Petersburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* 3 (32): 99–102. <https://doi.org/10.30725/2619-0303-2017-3-99-102>
- Shubert, K. 2016. *Udel kuratora. Kontsepsiia muzeia ot Velikoi frantsuzskoi revoliutsii do nashikh dnei* [The Lot of the Curator: The Concept of the Museum from the French Revolution to the Present Day]. Moscow: Ad Marginem Press.
- Smith, L. 2006. *The Uses of Heritage*. London: Routledge.
- Taimre, L. 2013. Do It Yourself Museum: Stursy on Small Museums in Estonia and the People behind Them. *Museological Review* 17: 26–35.
- Trubina, E.G. 2017. Sotsial'naia antropologiya mezhdu material'nost'iu i deiatel'nost'iu [Social Anthropology between Materiality and Agency]. In *Rossiiskaia antropologiya i "ontologicheskii povorot"* [Russian Anthropology and the "Ontological Turn"], edited by S. Sokolovskiy, 87–129. Moscow: IEA RAN.
- Tsivian, T.V. 2001. *Semioticheskie puteshestviia* [Semiotic Travels]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha.
- Vardumyan, D.S. 1950. Kolkhoznyi muzei v Armenii [Kolkhoz Museum in Armenia]. *Sovetskaia etnografiia* 2: 208–210.
- Vellinga, M. 2011. The End of the Vernacular: Anthropology and the Architecture of the Other. *Etnofoor* 23 (1): 171–192.
- Webb, K. 2003. Semiotics and the Social Analysis of Material Things. *Language & Communication* 23 (3–4): 409–425. [https://doi.org/10.1016/S0271-5309\(03\)00010-7](https://doi.org/10.1016/S0271-5309(03)00010-7)
- Yudin, G.B., and Y.A. Koloshenko. 2014. Strategii proizvodstva turisticheskogo opyta v malom gorode: lokal'noe soobshchestvo i simvolicheskoe konstruirovaniye v gorode Myshkin [Strategies of Tourist Experience Production in a Small Town: Local Community and Symbolic Construction in Myshkin]. *Labirint. Zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniy* 5: 5–14.